St6 ANNEX
No. 1078.154
v. 1

GIVEN BY

G.M. Hyams

ÉTUDES

SUR

L'ÉCOLE FRANÇAISE

DU MÊME AUTEUR :

Format grand in-18.

PORTRAITS D'ARTISTES PEINTRES ET SCULPTEURS. . . . . 2 vol.

SOUS PRESSE :

ÉTUDES SUR LES ARTS. . . . . 1 vol.

ÉTUDES LITTÉRAIRES. . . . . 1 vol.

PARIS. — TYP. DE Mme Ve DONDEY-DUPRÉ, RUE SAINT-LOUIS, 46.

ÉTUDES

SUR

L'ÉCOLE FRANÇAISE

(1831-1852)

— PEINTURE ET SCULPTURE —

PAR

GUSTAVE PLANCHE

4078.154

TOME PREMIER

PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS
RUE VIVIENNE, 2 BIS

1855

3608

L'Auteur et les Éditeurs se réservent tous droits de traduction et de reproduction.

GIFT OF
GODFREY MICHAEL HYAMS
JULY 10, 1899.

2 vols

INTRODUCTION.

Pour la seconde fois depuis quarante ans, la société française vient de se renouveler violemment; l'œuvre politique commencée en 1789 s'est enfin glorieusement accomplie en 1830. La gloire du consulat et de l'empire, la pompe artificielle des deux restaurations, tout a disparu comme un rêve, avec une rapidité qui a de beaucoup dépassé les plus hardies prévisions; et ceux mêmes qui, six mois auparavant, prophétisaient à tout hasard la chute de la dynastie, confus et embarrassés d'un événement qu'ils se vantaient d'avoir eux-mêmes préparé, ne sachant qu'en faire, inhabiles à le concevoir, forcés de l'accepter et de le suivre, se sont retirés dans l'ombre et le silence, après avoir gauchement essayé de le modeler sur l'avénement de la maison de Hanovre. Que les inventeurs prétendus de la philosophie de l'histoire y prennent garde! on ne joue pas impunément avec les destinées des peuples. Les sociétés humaines ne se prêtent pas docilement aux théories capricieuses de l'intelligence, comme le clavier aux doigts du pianiste. Qu'ils expliquent à leur aise le passé qui leur appartient; qu'ils en expriment toutes les leçons qu'il renferme, pour distraire leurs loisirs; mais qu'ils ne s'attaquent pas au présent, et qu'ils laissent les événe-

ments de la vie active et publique marcher et se coordonner, avant de les enregistrer pour les soumettre à l'analyse ; qu'ils n'oublient pas, ou qu'ils apprennent, que les idées les plus ingénieuses et les plus vraies ne suffisent pas à la création et au maintien des institutions sociales, et qu'il faut pour agir et pour gouverner, pour conserver et pour défendre, une volonté énergique, infatigable, qu'ils n'ont pas, et une connaissance pratique des hommes et des choses qui leur manquera toujours.

L'avénement du principe démocratique, ajourné par le génie de Napoléon, méconnu par une dynastie impuissante et aveugle, ne restera pas sans influence sur les arts de l'imagination. Quelle sera cette influence? Il est impossible, quant à présent, de le prévoir d'une façon précise ; mais il est au moins facile de la pressentir et de l'indiquer.

Combien de fois n'a-t-on pas dit et répété que les sciences, en se perfectionnant, en se complétant, finiraient par détrôner et anéantir l'imagination ; qu'après qu'il serait venu plusieurs Newton, il ne viendrait plus d'Homère. Folles et enfantines déclamations, blasphèmes impies et ignorants! La vérité ne suffit pas à la vie de l'homme; son intelligence et son cœur ont besoin d'autre chose. Après la science, après l'explication des secrets de la nature, il lui faut l'art et la poésie, l'art sous toutes ses formes ; il lui faut des palais, des tableaux, des statues, des symphonies et des poëmes ; et ainsi la vérité, c'est-à-dire toutes les erreurs de moins en moins erronées qu'on a successivement appelées de ce nom, a grandi, s'est enrichie tous les jours ; et à côté d'elle la beauté, l'art, la poésie, toutes choses qui n'en sont qu'une, ont continué de vivre et de grandir, de nous enchanter et de nous enlever aux tristes

réalités de la vie. Il y a longtemps que Platon l'avait dit : « Le beau est la splendeur du vrai. » Voilà pourquoi la science et l'art ne sauraient s'exclure ; l'une sans l'autre laisserait l'intelligence humaine veuve et désolée.

Aujourd'hui la poésie et l'art sont menacés d'un autre malheur ; des prophètes sont nés, et ils ont prédit que la victoire et la domination resteraient à l'économie politique. Cette fois-ci, ce n'est plus Newton, Descartes ou Kepler qui doivent nous déposséder de nos rêves les plus doux et de nos plus chères fantaisies, la science a été vaincue, ou plutôt, à peine rangée en ordre de bataille, elle a compris, comme par inspiration, sa faiblesse et son impuissance, et elle s'est retirée sans consulter le destin, sans essayer une victoire qui n'était pas de son droit. Serait-il donné à Malthus ou à Ricardo d'obtenir ce qui lui a été refusé ? La postérité sera-t-elle déshéritée par les économistes, de l'art et de la poésie ? Nous ne le croyons pas ; nous espérons et nous affirmons qu'il n'en sera rien.

En effet, cette race nouvelle et grave, née d'hier, si grande et si puissante aujourd'hui, chargée d'une mission spéciale et sérieuse, appelée à régénérer la société, à renouveler les institutions, ne sera pas et ne pourra pas être troublée dans son œuvre ; l'économie politique aura et suivra sa voie, et l'art aura et suivra la sienne. L'une fera le ménage et l'autre fera la fête ; l'une surveillera les intérêts publics, dirigera les finances, multipliera nos relations avec les peuples nouveaux, rapportera chez nous les plus lointaines richesses, et elle aura raison ; mais l'art continuera aussi d'accomplir sa mission ; en présence du principe démocratique exclusivement préoccupé de s'établir, de se consolider, de ramener à lui tout ce qu'il n'a pas encore saisi, l'art continuera de jouer son rôle.

Ce n'est pas à dire pour cela que toutes les formes de l'art se développeront avec une égale rapidité. Sans nul doute chacune d'elles aura son tour ; chacune aura ses jours de joie et de douleur. La poésie et la musique en sont à leurs jours de joie, elles prospèrent librement, et le naufrage de la fortune publique ne saurait les atteindre, Que faut-il, en effet, à Lamartine ou à Paganini, pour enfanter leurs prodiges ? des hommes qui les écoutent, et ils n'en manqueront pas. Mais pour élever des palais et des statues, pour retrouver Phidias et Michel-Ange, il faut que la volonté publique devienne artiste, ou du moins amoureuse de l'art. Le génie et la munificence de Léon X échoueraient aujourd'hui dans la discussion du budget.

En sera-t-il toujours ainsi? assurément non. En sera-t-il longtemps ainsi? assurément non. Un jour viendra, et ce jour n'est pas loin, où la nation, rassurée sur sa richesse et son avenir, nantie de toutes les libertés après lesquelles elle soupire, se lassera de l'oisiveté vide que sa première et ardente activité lui aura faite. Puissante, forte, riche, libre sans combat, elle se demandera ce qu'il faut faire de ses loisirs, et bientôt elle verra que l'art seul peut les remplir. Alors l'art sera représenté dans nos assemblées législatives comme la science, l'industrie et le commerce; il discutera lui-même et comme eux ses intérêts, il demandera et fera comprendre ce qu'il lui faut, il trouvera d'éloquents interprètes, et nous aurons de nouveaux et admirables palais, de nouvelles et magnifiques statues. Et la volonté publique, satisfaite d'avoir établi ailleurs une égalité souveraine et rassasiée de la ruine de toutes les aristocraties qui dépérissent et succombent, incapables qu'elles sont de pousser leurs racines appauvries dans le sol nouveau qui vient de se former, reconnaîtra, acceptera et

proclamera elle-même solennellement la seule aristocratie possible aujourd'hui, en France au moins, celle du génie. Alors on ne sera plus tenté de mettre au concours un monument ou un tableau. Le goût public sera formé et désignera, d'avance, celui qu'il préfère de M. Alavoine ou de M. Fontaine, de M. Ingres ou de M. Eugène Delacroix. Le choix de l'artiste ne sera plus une question, mais une nécessité.

A quel jour, à quelle heure trouverons-nous cet Eldorado? L'art est malade, il faut le traiter comme tel, le consoler et l'encourager, comme le doit faire tout habile médecin. Il faut rapprocher en espérance le terme de la guérison. Mais, pour que le sort ne se joue pas de nos espérances, pour que l'avenir, même le plus prochain, ne se raille pas de nos prophéties, il faut un régime sévère au malade, un travail opiniâtre et une critique consciencieuse.

Ce n'est qu'à ces deux conditions que le salut de l'art est assuré. L'une des deux au moins ne lui manquera pas. C'est au public à réaliser l'autre.

Mais pour cela, il faut aider de toutes ses forces et par tous les moyens qui sont à la disposition de l'intelligence, l'éducation du goût public; et malheureusement ce qu'on entend dire, ce qu'on lit aujourd'hui sur l'état des arts en France, loin de former le goût, loin d'apprendre aux lecteurs à construire, eux-mêmes et à leur profit, un avis personnel sur une statue ou un tableau, ne sert qu'à populariser quelques idées vagues et superficielles, généralement inintelligibles pour ceux qui s'en servent, quelquefois même pour ceux qui les ont mises en circulation. On dit d'une composition pittoresque ou sculpturale : cette page imposante et pleine de magie, ou bien ce groupe

gracieux et remarquable par l'harmonie de ses lignes, ajoutera un nouvel éclat à la réputation justement acquise de l'auteur. A coup sûr, à moins d'être un Œdipe, il est impossible de trouver dans ces phrases d'usage le pourquoi et le comment de l'admiration. Avec de pareilles formules, la critique n'est plus qu'un catéchisme. Pour ma part, je sais telle personne, très-intelligente d'ailleurs, mais complétement étrangère aux secrets de l'art, qui, sommée de rendre raison de sa foi dans telle ou telle réputation contemporaine, n'hésiterait pas un seul instant à dire, comme saint Augustin : Je crois, parce que cela est absurde; je crois, parce que je ne comprends pas; parce que je ne sais pas; parce que d'autres se sont chargés de savoir et de comprendre pour moi; parce qu'ils ne m'en ont pas dit davantage, et qu'il me serait impossible de dire ce qu'ils ne m'ont pas appris.

Sans doute il se rencontre quelques rares exceptions, mais leur action est limitée.

Depuis quinze jours, la presse périodique s'est emparée du Salon de 1831, et ainsi nous arrivons bien tard pour élever la voix : mais si du moins elle n'est pas inutile, si elle peut hâter d'un instant l'avenir que nous avons osé promettre, nous n'aurons rien à regretter. Quel que soit le sort de ces feuilles, à défaut de succès, nous aurons du moins le mérite de la sincérité.

SALON DE 1831.

I

Aspect général du Salon. — MM. Hersent et Horace Vernet.

Le Salon de cette année est, de beaucoup, plus nombreux que celui de 1827. Ainsi, à ce qu'il semble, les artistes n'ont pas été surpris à l'improviste, comme on l'a plusieurs fois répété pendant le mois de répit qu'on leur a donné. C'est tout simplement, qu'une fois décidés à comparaître devant le jury national, ils ont voulu profiter des derniers instants qui leur étaient accordés, pour donner à l'œuvre sortie de leurs mains toute la perfection dont ils sont capables. Il y a dans cette conduite, si naturellement explicable, tout à la fois courage et modestie. Le blâme serait folie, et la louange ne serait que justice.

La disposition adoptée pour l'Exposition de cette année est, de beaucoup, supérieure à celle de la dernière. Les jours sont plus habilement ménagés ; et, d'ailleurs, qui oserait se plaindre en voyant que le portrait ou le paysage qu'il a

envoyé est attaché précisément à la même place qu'un Rubens ou un Murillo? Cependant, dans notre première visite, nous avons remarqué quelques morceaux qui n'étaient pas vus à une distance convenable, et qui, en raison des proportions données aux diverses parties, devraient être abaissés pour être jugés convenablement. Quelquefois même, nous avons vérifié cette observation sur des toiles d'une assez grande étendue, mais dont l'exécution *très-faite et très-passée* ne permettait pas au spectateur de s'éloigner. D'autres fois, au contraire, des compositions d'une moindre étendue, mais plus hardiment peintes, et d'une couleur plus empâtée, nous ont paru pouvoir impunément subir la critique à de plus grandes distances. Ce sont là, si l'on veut, de minutieuses et subtiles distinctions. Pour vous qui allez au Salon, à la bonne heure! Mais pour l'artiste que la moindre négligence expose à l'oubli, ou condamne au blâme le plus amer, c'est chose sérieuse et grave assurément. Malheureusement nous sommes forcé d'avouer que, dans la plupart des cas, ces sortes de questions seraient difficiles à juger.

Je n'ai pas la prétention d'indiquer, aujourd'hui, tout ce que j'ai aperçu de remarquable ou d'important dans ma première visite; mais je puis au moins signaler à l'avance les admirables et naïves compositions de M. Decamps, qui n'ont de modèles nulle part, qui ne rappellent rien, et qui n'étonnent pas moins par leur exécution parfaite que par la simplicité de leur invention.

Nous avons vu le *Virginius* de M. Lethière; depuis quelque vingt ans qu'il en est question, bien des critiques étaient embarrassés d'en donner leur avis, faute de l'avoir vu.

M. Gros n'a envoyé qu'un portrait, qui ne ressemble en

rien aux toiles que nous avons été revoir au Luxembourg. Nous dirons pourquoi et comment.

M. Barye nous a montré des animaux exécutés, à ce qu'il nous semble, avec un grand sentiment de vérité. L'exécution est peut-être un peu sèche.

Les portraits et les tableaux de genre sont en grand nombre. Nous avons surtout distingué MM. Champmartin et Decaisne, MM. Granet, Eugène Isabey, Camille Roqueplan et Paul Huet. Nous appelons surtout l'attention sur la *Vue de Dunkerque*, de M. Isabey, et sur un grand paysage de M. Paul Huet.

M. E. Deveria nous a donné *la Mort de Jeanne d'Arc* et deux tableaux appartenant à la galerie du Palais-Royal. Nous aurons de lui, dans quelques semaines, une autre composition importante : *Puget présentant son Milon à Louis XIV* dans l'orangerie de Versailles.

Nous invitons, dès aujourd'hui, tous ceux qui mettent quelque importance à se former un avis pour le garder, à regarder longtemps la *Liberté* de M. Eugène Delacroix, et ses *Tigres*. C'est à eux de voir quel compte le peintre a tenu des critiques qui lui ont été faites les années précédentes.

Tout le monde a déjà parlé de MM. Schnetz, Robert et Delaroche, et l'empressement public n'a rien qui doive étonner.

Nous quittons bien vite et bien volontiers cette sèche et incomplète nomenclature pour aborder MM. Hersent et Horace Vernet.

La réputation de M. Hersent date de son *Gustave Vasa*. Cette composition est jugée, et nous n'y reviendrons pas. Plus tard, si j'ai bonne mémoire, il fit un portrait de madame Didot, qui fut trouvé admirable. Le modèle était fin :

on s'y laissa prendre sans peine, et dès ce moment M. Hersent ne fit plus que des portraits. Grande fut la douleur de ses amis. On publia partout, à son de trompe, que M. Hersent renonçait à l'histoire. Je ne sais pas si c'est dans l'intention d'aggraver nos regrets, que l'auteur a remis sous nos yeux, tout récemment, une bataille composée, il y a longtemps, dans la galerie du Luxembourg. Pour être vrai, comme nous l'avons promis, nous sommes forcé d'avouer que nous lui conseillons, au moins, de ne plus faire de bataille. Voyons ses portraits. Nous avons celui du Roi, celui de la Reine, celui du duc de Montpensier, et d'autres.

Le portrait du Roi est d'un aspect malheureux et pauvre. Le fond n'est pas bien choisi, ni surtout bien disposé. C'est du velours que le peintre a voulu faire, au moins je le crois; mais il a tant jalousé les moindres touches indiscrètes de son pinceau; il a si laborieusement effacé toutes les étourderies qu'un premier et involontaire sentiment de vérité lui avait fait commettre, que ce velours, à la fin, s'est trouvé comme l'homme entre deux âges, complétement chauve et dépouillé. Il avait cependant deux modèles dont il pouvait à coup sûr profiter : le portrait du petit Lambton, que nous avons vu au dernier salon, et le portrait du dernier Roi, dont nous avons vu à Paris une gravure admirable de Cousins. Il pouvait trouver là tous les éléments nécessaires pour composer un bon portrait. Je sais bien que notre costume ne se prête pas aussi volontiers aux caprices et aux fantaisies de la peinture que le costume Louis XIII, dont Rubens a fait un si merveilleux usage, ou que le costume Charles Ier, auquel Van-Dyck a donné une si grande célébrité d'élégance et de noblesse. Mais croyez-vous que si Rubens et Van-Dyck revenaient, ils ne sauraient pas tirer parti du costume français

en 1831? Nous renvoyons ceux qui en douteraient à tous les portraits parlementaires de Lawrence, que nous connaissons par les gravures de Reynolds, Cousins et Maile. L'art, quoi qu'on en dise, trouve à se loger partout; tout lui obéit, tout lui cède quand il commande impérieusement. Mais pour réussir, il faut vouloir. Pour faire quelque chose de complet, il faut, avant tout, prendre un parti décisif, et malheureusement, dans l'œuvre de M. Hersent, il n'y a pas de parti pris. Je n'en sais qu'un qu'on puisse deviner ou soupçonner en regardant son tableau; mais celui-là, il valait mieux ne pas le prendre : c'est le parti de la timidité la plus absolue, appliquée à toutes les questions pittoresques qui ont dû successivement se présenter dans le cours du travail. De près, il est visible que ce tableau n'a pas un seul défaut, et voilà précisément pourquoi je le trouve détestable. Le dessin n'est pas assez osé, assez détourné de la réalité de tous les jours, pour effaroucher ceux qui croient continuer Raphaël en imitant M. Gérard. Mais il n'y a pas non plus une telle absence de couleur et d'ornements, que la toile doive tout d'abord être maudite et réprouvée par ceux qui veulent retrouver Rubens dans l'école anglaise. Il y a, dans l'ensemble du portrait, je ne sais quelle déplorable envie de plaire à tout le monde, qui me déplaît souverainement. Plaignons sincèrement La Fontaine, d'avoir inutilement écrit la fable du *Meunier, son Fils et l'Ane*. Je crois me souvenir, cependant, que M. Hersent a fait une suite nombreuse de dessins pour les œuvres du fabuliste.

Avez-vous vu quelquefois un jeune homme de vingt ans entrer, pour la première fois, dans un salon nombreux? La figure gauche et embarrassée, ne sachant que faire de ses bras, indécis sur la personne qu'il va saluer d'abord, inca

pable de découvrir d'un coup d'œil la maîtresse de la maison, adressant, par mégarde, ses premiers regards et presque son premier mot, aux fauteuils vides qu'il rencontre sur sa route et qu'il a manqué de renverser? Si quelque âme bienfaisante ne vient pas vers cette âme en peine, je ne sais ce qu'il deviendra. Où j'en veux venir, le voici : M. Hersent, malgré son âge et ses lauriers, comme dirait l'*Almanach des Muses*, M. Hersent est précisément comme ce jeune homme de vingt ans, embarrassé de savoir qui des deux il doit saluer de la couleur ou du dessin ; il n'aurait pas fait *l'Odalisque* de M. Ingres ; il n'eût pas voulu tant dessiner, il aurait craint de se compromettre avec les coloristes ; il n'aurait pas fait *la Naissance de Henri IV* de M. E. Devéria ; il n'aurait pas voulu peindre tant d'étoffes si riches et si variées : il aurait eu peur de se compromettre avec les raphaélistes et l'école de David.

En résumé, le portrait du Roi, par M. Hersent, me paraît signaler, d'une façon éclatante, la nullité de l'artiste. Quelques personnes commencent à s'en apercevoir naïvement cette année, et à le dire, comme elles le sentent, simplement. A celles-là, on ne peut qu'applaudir; mais d'autres, et en plus grand nombre, s'étonnent et s'affligent des impressions fâcheuses et tristes qu'elles éprouvent en présence du tableau signé d'un nom qu'elles ont si longtemps révéré et admiré sur parole; à celles-ci nous n'avons qu'un mot à dire : c'est que leur étonnement et leur douleur sont de bon augure pour l'avenir de leur goût. D'aujourd'hui seulement elles jugent par elles-mêmes, et nous les en félicitons bien sincèrement. Que de gloires contemporaines viendront échouer contre le même écueil ; que de femmes adorées au bal, à l'éclat des lumières, des fleurs dans les cheveux, riches le soir des cheveux qu'elles ont achetés le matin,

animées par la valse, passent ignorées à l'insu de nos regards, le matin, à la promenade, à la lumière si désespérément vraie du soleil; que de beautés s'évanouissent au grand jour; que de talents prônés disparaissent, dès qu'on veut sincèrement lire dans sa conscience ses impressions personnelles, ce qui n'est pas si facile qu'on pourrait d'abord le penser. Je m'assure en toute sécurité que, lorsque deux cents personnes sont réunies, s'il m'était donné de lire, comme maître Floh, dans toutes les âmes, j'en compterais, à grand'peine, vingt d'assez osées pour penser à leur manière.

Que dire des deux autres portraits que nous avons nommés, de celui de la Reine et de celui du duc de Montpensier? Ce que nous avons dit de celui du Roi, et ajoutons pour celui-ci, en passant, qu'il est presque scandaleux pour un peintre, avec les ressources infinies de son art, de n'avoir pas atteint si haut, dans l'exécution du masque humain, qu'un sculpteur, dont les moyens et la puissance sont, à coup sûr, beaucoup plus restreints; et cependant, personne, sans doute, n'a encore oublié l'admirable parti que MM. Domard et Barre avaient su tirer du profil royal, dans le dernier concours de monnaies. Serait-ce que l'art, pour s'élever, a besoin de rencontrer sur sa route des obstacles nombreux? Peut-être bien. Au moins devons-nous à la complication de notre système musical, d'entendre un moindre nombre d'opéras insignifiants. Toutefois, il ne faudrait pas conclure de ces lignes, que nous admirons de bonne foi le buste de M. Caillouete, choisi parmi trente, par l'Institut, pour figurer officiellement dans les préfectures et les mairies. Mais nous croyons que le vaudeville mourrait dès demain, si l'on exigeait que le dialogue fût écrit en français et que les couplets fussent rimés.

Venons à M. Horace Vernet, à l'une des réputations les plus populaires de la France. La plupart des tableaux que nous voyons au Salon cette année étaient connus à l'avance. On se rappelle que *Jemmapes* et *Valmy* furent proscrits sous la dernière restauration, et que le public, toujours empressé de manifester son opposition aux craintes si souvent et si ridiculement niaises du pouvoir, ne manqua pas de se porter en foule à l'atelier de l'artiste. Tout a été dit sur le mérite de ces compositions; mais tout ce qu'on a dit ne serait plus bon à dire aujourd'hui. Le mérite politique s'est complétement évanoui. Voici que la statue de Napoléon va remonter sur la Colonne. Voici que les campagnes du duc d'Angoulême descendent de l'arc du Carrousel, où l'on avait essayé de les greffer violemment entre les grenadiers et les aigles de l'empire. Le patriotisme de l'auteur n'a plus rien à faire avec son mérite pittoresque. La gloire de nos trente dernières années n'est plus proscrite : on en parle à son aise. Le roi, dans les solennités où il s'adresse directement à nous, n'hésite pas à rappeler les beaux faits d'armes que M. Horace Vernet a retracés. Comment les a-t-il retracés? Voilà l'unique question qu'on puisse poser aujourd'hui; toute autre serait oiseuse et inutile. Or, si nous rapprochons ces deux batailles des trois pages gigantesques et homériques de Gros, qui se promenait, il y a quelques mois, au milieu de nous, pour entendre autour de lui le murmure et les applaudissements de la postérité, pour jouir de l'extase muette d'une génération qui n'est déjà plus la sienne, pour assister vivant à la résurrection de son immortalité que notre frivolité dédaigneuse avait presque oubliée, que plusieurs même avaient blasphémée et méconnue, dans quel étonnement et dans quelle confusion ne devons-nous pas tomber?

Avouons-le franchement : le souvenir de l'empressement avec lequel nous avons consenti, ou concouru, au succès de M. Horace Vernet fait honte à notre goût. Nous l'avons applaudi, adoré, préconisé comme un pamphlet. Mais où est le style du pamphlet, maintenant que nous n'avons plus sous les yeux celui que la satire devait atteindre? Maintenant que l'épopée impériale ne doit plus faire rougir personne, il convient d'examiner comment il a traité ces deux épisodes. Ce n'est qu'à cette condition que nous pouvons accepter la popularité de M. Horace Vernet. Or, le problème, une fois réduit à ces termes, se résout facilement. En mettant Gros hors de question, pour éluder d'une seule fois toutes les objections tirées des ressources que le peintre devait naturellement trouver dans les dimensions d'une toile de trente pieds, sans nous arrêter à compter les difficultés sans nombre qui naissaient des dimensions même de la toile, sans insister sur l'impossibilité absolue de rien escamoter, dans de pareilles proportions, nous demanderons à tous les hommes de bonne foi, à tous ceux qui ont des yeux pour voir et qui savent s'en servir, y a-t-il dans *Jemmapes* et *Valmy* deux soldats ou deux chevaux qui se puissent comparer, sans un amer ridicule, aux chevaux et aux soldats de Géricault et de Charlet? La réponse se devine sans peine.

M. Horace Vernet, qui, avant d'être peintre, est homme d'esprit, a paru comprendre que sa popularité patriotique tirait à sa fin, et pour faire tête à cet orage imprévu d'ingratitude qui menaçait d'engloutir sa gloire, il a voulu changer sa première manière qui, envisagée sous le rapport de l'exécution, était tout simplement moins sèche et moins pauvre que celle de Carle. Il est parti pour l'Italie, et là, au milieu des élèves qu'il dirige, il a fait de nou-

velles études. Peut-être même a-t-il étudié pour la première fois. Car ses premières et rapides improvisations ne révèlent pas un désir bien sincère de reproduire fidèlement la nature, telle qu'on la voit ou qu'on la rêve. Ce sont des indications plus ou moins incomplètes, plus ou moins ingénieuses; mais de l'art sérieux, de la vérité intime et profonde, il n'y a nulle trace.

Il a essayé de se corriger. A-t-il réussi? Nous ne le croyons pas. C'est à la seconde manière de l'auteur qu'il faut rapporter le pape *Léon XII* et la *Judith*. Et ces deux compositions ne rappellent en rien les maîtres italiens que M. Vernet a sous les yeux. MM. Schnetz et Robert ne sont pas directeurs d'académie, mais ils profitent sans cela, peut-être à cause de cela, du climat et des galeries, de l'Italie. La première impression produite par le *Léon XII*, c'est une douleur vive aux yeux. Et ici je prie qu'on me considère comme fidèle historien : car je ne raconte pas seulement ce que j'ai éprouvé, mais je parle aussi d'après de nombreux témoignages qui m'ont été transmis. Il y a, dans les draperies et même dans les figures, une profusion si indéfinie de rouge, de bleu, de violet, qu'on est presque aveuglé au bout de quelques minutes. Il y a dans la galerie des trois écoles, un portrait de *Catherine d'Aragon*, par Raphaël, vêtu de velours écarlate, mais je ne sais pourquoi je l'ai toujours regardé longtemps sans fatigue et sans douleur. Je veux croire que cela tient, non pas à la quantité, mais à l'emploi de la couleur; car *les Noces de Cana*, de Paul Véronèse, n'aveuglent personne; et Dieu sait si la couleur y est épargnée! Je me souviens d'avoir entendu au Luxembourg une mauvaise langue dire, en parlant de *Léon XII :* Ah! mon Dieu, qu'est-ce donc? des homards et de la raie. Ceci n'est qu'une mauvaise

plaisanterie; mais au fond il y a bien quelque chose de vrai. J'ajouterai que toute la toile manque d'air et de vie ; le pape est d'une vieillesse parée, adonisée, presque transparente. Quant aux têtes placées au bas, elles sont luisantes et lisses comme une porcelaine de Sèvres.

La *Judith* est moins crue de ton, moins plate d'aspect, mais beaucoup plus maniérée. J'imagine que si le drame traité par M. Vernet était mis en opéra, l'héroïne ne manquerait pas d'étudier et de reproduire son tableau. Il y a dans le sourire d'Holopherne endormi une lubricité vulgaire et triviale ; sa tête manque absolument de grandeur, n'inspire aucun effroi, et ne permet pas de trembler un seul instant pour celle qui va si hardiment et si brusquement rompre son sommeil : je ne lis sur ses traits qu'une débauche et une ivresse comme on en voit tous les jours : la poésie et l'art n'ont pas passé par là. Quant à Judith, dont tout Paris connaît le modèle, copié presque littéralement sur une actrice mêlée à de funestes souvenirs, on peut assurer que Mlle P... avait, et conserve encore, une majesté imposante et grave qu'on chercherait en vain sur la toile de M. Vernet. A quelque foi, à quelque incrédulité que l'on appartienne, en dehors de tous les systèmes mystiques ou sceptiques que l'ont peut avoir adoptés, la Bible est un ensemble de magnifiques poëmes, et quand on s'avise d'y toucher, et d'en vouloir tirer et détacher quelque chose, il faut le faire largement, hardiment, mais simplement. Voyez Milton, Klopstock, Raphaël, Michel-Ange, ils poétisent et agrandissent les paroles de la Bible; mais s'ils vont plus haut, c'est en suivant la même route. Ils n'ont pas, comme Horace Vernet, la prétention ou le malheur d'enjoliver et d'embourgeoiser le drame biblique en essayant de le renouveler, de l'habiller en costume moderne.

II

MM. Paul Delaroche, Eugène Isabey, A. Scheffer.

Dans ces libres et familières conversations que nous avons commencées depuis huit jours avec le public, devant les tableaux et les statues du Salon, notre intention, comme on le pense bien, n'a jamais été de tout juger, ni même de tout indiquer. Qu'il nous suffise, et pour raison, de saisir et de discuter les préférences publiques, de lire en nous-même et de traduire avec fidélité nos préférences personnelles. C'est là notre espérance et notre volonté, ce que nous avons entrepris et ce que nous allons continuer.

C'est à grand'peine que l'on peut, en traversant le Salon carré, fendre la foule qui se presse et qui s'arrête près du *Mazarin* et du *Richelieu* de M. Paul Delaroche. Ni le *Nicolas V* de M. Larivière, si vanté à l'avance, et pour lequel l'Institut a voté d'unanimes remercîments à son auteur ; ni le *Sixte-Quint* de M. Monvoisin, si gigantesque, au moins par ses proportions géométriques, ne réussissent à détourner l'attention et la curiosité. Ignorante ou habile, frivole ou sérieuse, la foule a sans doute d'excellentes raisons pour admirer ce qu'elle admire, et faire à ces deux toiles de chevalet le succès le plus éclatant du Salon de cette année. Je dis succès, et je m'entends ; car nous verrons, tout à l'heure, jusqu'à quel point le succès me paraît durable et mérité. J'avouerai d'abord que dans mes premières visites, j'avais remarqué plusieurs compositions qui me paraissaient de beaucoup supérieures à celles-ci. C'était

l'avis de plusieurs personnes occupées à suivre et à étudier les Salons, prenant la chose au sérieux, et pour qui la critique de l'art est quelque chose de plus qu'un simple gargarisme de paroles. Cependant, dès le premier jour, comme j'allais sortir, je vis plusieurs curieux assemblés devant le *Richelieu*, ravis dans une muette extase, ou détaillant à loisir les innombrables beautés qu'ils découvraient à chaque instant, et professant déjà le plus absolu mépris pour tous les peintres qui s'appelaient d'un autre nom; je saisis même à la volée quelques phrases comme celles-ci : *Voilà du nouveau comme il en faut faire. Si la peinture nouvelle doit réussir, c'est à lui qu'elle le devra : sans lui elle était perdue.*

Dans ces naïfs épanchements d'une enfantine admiration, je crus voir, ce que bien d'autres auraient vu comme moi, l'augure d'un grand succès, et l'événement n'a pas démenti cette facile prophétie.

Je prie qu'on me permette, avant d'aller plus loin, d'exposer en peu de mots comment je suis arrivé à comprendre les rapports de la vérité avec l'intelligence humaine. Je suivrai, pour plus de hâte, la méthode des géomètres de préférence à celle des algébristes, et je poserai tout d'abord ce que je veux démontrer. Qu'on m'écoute avant de me contredire : *La vérité envisagée d'une façon générale et absolue est d'autant moins vraie, qu'elle est reconnue, acceptée et proclamée par un plus grand nombre.* Et voici pourquoi : l'humanité, quoi qu'elle fasse et qu'elle veuille, marche à la suite de quelques hommes ; quand ils découvrent un pays nouveau, une vérité nouvelle, une face nouvelle de la vérité, souvent elle la nie parce qu'elle ne l'a pas encore aperçue, et quand elle l'aperçoit et qu'elle la proclame, cette vérité, si nouvelle pour le grand nombre,

a déjà vieilli pour ceux qui la devancent et qui vont en éclaireurs à la découverte. Pour eux, c'est tout au plus si elle est encore vraie. Qu'arrive-t-il ? C'est que le progrès, qui est une joie et une nécessité pour les âmes d'élite, fatigue et rebute les vulgaires intelligences. Celles-ci trouvent bientôt qu'elles en savent assez. Elles s'arrêtent, se figent, prennent racine, et disent, pour éteindre un reste de vanité, qu'au delà tout n'est que chimères et rêveries.

Voyez Rossini : quand, à Rome, en 1816, on entendit, pour la première fois, *il Barbiere*, la foule des écouteurs vulgaires cria au scandale, au charivari ; elle siffla, et l'opéra ne fut pas achevé. Depuis que la foule, qui est la même, ou à peu près, à Rome, à Vienne, à Londres, à New-York ou à Paris, s'est prise d'un amour absolu et aveugle pour Rossini, le maëstro a déjà changé plusieurs fois de manières, et ces manières nouvelles n'ont pas encore été comprises. Quand le seront-elles? peut-être pas avant dix ans; quand elles auront déjà vieilli pour celui qui les invente. Pacini, Mercadante, Bellini, Morlacchi, Vaccaï, en Italie, et, chez nous, Hérold et Auber, ont formulé la première admiration de la foule, et reproduisent à satiété les phrases musicales que des milliers d'oreilles ont retenues, et leur persuadent sans peine qu'elles auraient grand tort d'en vouloir entendre d'autres. Il y a bénéfice de paresse des deux parts.

Que de braves gens en sont encore aujourd'hui au libéralisme de la première restauration.

Comme on le voit, ma façon d'entendre la vérité vraie, si paradoxale et si étrange qu'elle puisse d'abord paraître, n'est cependant pas inacceptable et folle, et l'on saura bientôt l'usage que j'en veux faire.

Ou je me trompe fort, ou ce que j'ai dit de Rossini et

d'Auber s'applique, avec une étonnante exactitude, à MM. Eugène Delacroix et Paul Delaroche. Le premier des deux a inventé une manière nouvelle, et le public ne l'a pas comprise du premier coup. *Dante et Virgile*, *le Massacre de Scio*, *Sardanapale*, *l'Évêque de Liége*, sont autant de moments différents, autant de phases variées du génie ardent et inquiet de leur auteur.

Dante peut être considéré comme la formule primitive, ou, du moins, comme la plus claire, du talent de M. Delacroix. Celle-là, le public est parvenu à la comprendre; mais elle est déjà bien loin de l'auteur. M. Paul Delaroche s'en est emparé, et s'est chargé de la populariser en l'affaiblissant, en supprimant successivement, d'après d'innombrables et interminables avis, tout ce que le goût dédaigneux, tout ce que les caprices malades et bizarres des regardeurs et des jugeurs pouvaient encore trouver à reprendre.

Il y a deux routes, profondément diverses et distantes, pour concevoir et pour exécuter une fantaisie, c'est-à-dire une œuvre d'art, une pensée idéale et rêvée. L'une, et c'est la plus difficile à suivre, va droit du cerveau à la toile. En la suivant, l'artiste n'a en vue que son idée. Il ne songe à rien autre. Il fait pour lui, pour se contenter, pour se débarrasser de quelque chose qui lui pèse. Il peint parce qu'il sent, comme on parle parce qu'on pense, comme on aime et comme on flatte parce qu'on désire. Cette route-là, si rarement suivie, si difficile à suivre, ç'a été celle de Rubens, de Géricault; c'est aussi celle de M. Eugène Delacroix. En produisant pour soi, on arrive difficilement à une rapide et unanime réputation; mais on est assuré d'une gloire durable. Qu'on lise dans la vie de Salvator les incroyables dégoûts dont il fut si longtemps

abreuvé pour n'avoir pas docilement écouté les avis des brocanteurs de peinture. Wordsworth et Coleridge ont éprouvé et démontré, à leur manière, qu'il faut longtemps et du courage, à un talent original et nouveau, pour se faire son public. M. Delaroche y a renoncé. Il a trouvé la tâche trop difficile. Au lieu d'élever le public jusqu'à lui, il est descendu jusqu'au public. Bien lui en a pris, sans doute, pour son bonheur d'aujourd'hui et pour sa richesse de demain. Mais quel avenir se prépare-t-il? y songe-t-il seulement, et pourra-t-il y atteindre? Questions graves et tristes, et qu'il ne faut pas résoudre à la légère.

Venons aux trois tableaux que le public admire, et voyons pourquoi il les admire. Y a-t-il progrès? Assurément, oui. L'auteur du *Président Duranti* et de l'*Élisabeth* a paru comprendre qu'il lui était refusé de concevoir et d'exécuter de grandes pages. Il a fait *Mazarin* et *Richelieu*. *Édouard V et Richard d'York*, malgré la dimension de la toile, ne sauraient s'appeler de la grande peinture. Il n'a rien négligé pour donner à son dessin toute la netteté, toute la correction possible; à sa couleur, tout l'éclat que ses yeux pouvaient supporter, toute la variété compatible avec ses idées. Le *Mazarin* est à coup sûr un chef-d'œuvre d'arrangement; mais cet arrangement qui étonne et qui ravit la curiosité la plus minutieuse, et qui déconcerte le myopisme des critiques jurés, tout ingénieux qu'il soit dans ses résultats, révèle évidemment un travail infini et pénible. En peinture comme en poésie, nous serons toujours très-volontiers de l'avis d'Alceste, nous dirons et nous penserons hautement que le temps ne fait rien à l'affaire. Ceci se peut dire d'un sonnet et d'un tableau avec une égale justice. Mais cependant, cet axiome, tout axiome qu'il soit, se restreint dans de certaines limites. On peut

donner à l'exécution tout le temps qu'on veut; mais à une condition, c'est qu'on ne modifiera que peu ou point l'idée primitive que l'on veut traduire. Autrement, si on recompose à mesure qu'on avance, il y aura dans l'œuvre, une fois achevée, plusieurs couches d'invention superposées tellement quellement, voisines forcées l'une de l'autre sans qu'on ait pris leur avis, contrastant malheureusement ensemble. Dans ce cas, l'artiste, quelle que soit d'ailleurs l'harmonie apparente et artificielle de sa composition, aura presque aussi mauvaise grâce qu'une femme qui referait ses caresses avant d'embrasser son amant. Ces remarques, sincères et délicates à notre avis, paraîtront subtiles peut-être, cherchées loin, inventées à plaisir, et l'on dira que nous faisons de la pensée et de la parole un malheureux et déplorable emploi, et que nous ruinons, de sang-froid et de gaieté de cœur, le plaisir qu'avec un peu plus de laisser-aller et de naïveté nous aurions trouvé complet. Pour faire face à cette fâcheuse accusation, nous nous hâtons bien vite d'ajouter que le *Mazarin* et le *Richelieu* nous semblent, à tout prendre, empreints d'un très-grand talent; et si nous leur faisons le procès, ce n'est pas que nous voulions contester un seul instant le succès qu'ils obtiennent et qu'ils méritent à tant d'égards, mais nous nous réservons le droit de croire et de dire que le groupe de femmes à droite, dans le *Mazarin*, est lourdement touché, que les étoffes du lit où gît le cardinal manquent de souplesse, que les vagues du premier plan, dans le *Richelieu*, sont dures, immobiles, tranchantes, cristallisées, d'une couleur fausse. Quant à l'*Édouard V*, nous devons avouer que les deux têtes manquent de vie, qu'il est impossible de deviner le sang sous ces chairs violettes. Tout est d'un neuf désespérant; les meubles, les vêtements, les figures même sont

neuves et n'ont jamais servi. Un de ces jours derniers, une femme d'esprit disait tout bas en s'approchant de la toile, et regardant un coin de meuble où le peintre avait voulu loger de la poussière : « Voilà de la poussière bien propre. » Heureusement j'ai l'oreille fine, et il m'a semblé que cette simple et soudaine parole renfermait une idée vraie et profonde. Le grand défaut de la peinture de M. Delaroche, c'est, en effet, d'être souvent beaucoup trop propre, de ressembler trop à de la peinture qui veut être jolie et nette avant tout, et rarement à la nature, qui, même lorsqu'elle est belle, ne l'est jamais d'une beauté uniforme et monotone. Le roi et son frère ont l'air de s'être parés pour un bal. L'ameublement et le costume feraient honneur à MM. Duponchel et Ciceri, s'ils se voyaient à l'Opéra ou au Château; mais il est visible qu'ils n'ont jamais été et ne seront jamais usés ni portés.

Que M. Paul Delaroche se rappelle et médite la réputation poétique de M. Casimir Delavigne, depuis 1815 jusqu'en 1824, depuis la *Messénienne sur Waterloo* jusqu'à *l'École des Vieillards*, et qu'il pèse la gloire qui lui reste. Voudra-t-il, comme cet infatigable et correct élégiaque, escompter si chèrement l'avenir de son nom? Qu'il redescende en lui-même, qu'il se consulte et qu'il se mesure; qu'il se demande sincèrement ce qu'il peut et ce qu'il veut, et qu'il essaie, dès aujourd'hui, puisqu'il en est temps encore, de se frayer une route originale et neuve. Jusqu'ici, il n'a fait que de la peinture adroite et heureuse; qu'il se décide, s'il en est et s'il s'en croit capable, à faire de la bonne et solide peinture.

Comme on le voit, nous n'allons pas contre le goût du public, mais nous l'expliquons. Après cela, pourquoi s'étonner que tant d'oreilles, qui se disent délicates et civilisées, préfèrent hautement *la Muette* à l'*Othello?* J'en dirais

volontiers ce que madame de Staël, dans un accès de colère, disait de Voltaire : « C'est un auteur charmant, à la bonne heure; mais je lui trouve un défaut impardonnable, c'est qu'il est trop clair et toujours clair. » Est-il possible, en effet, de concevoir une œuvre d'art, quelque peu complète, qui se puisse saisir et pénétrer en un seul instant et d'un seul regard? Y a-t-il au monde une joie intime et vraie sans surprise et sans mystère? La poésie, qui se laisse deviner d'abord tout entière, ne ressemble-t-elle pas à ces femmes sans pudeur qui ont toujours le sourire sur les lèvres, mais dont les yeux ne vont jamais au cœur?

M. Eugène Isabey a envoyé au Salon de cette année cinq tableaux d'un intérêt varié : *les Contrebandiers*, *l'Alchimiste*, un *Port de halage*, un *Intérieur* et une *Vue du Port de Dunkerque.* Le dernier des cinq, et le plus important, n'est pas complétement achevé ; c'est, avec *l'Alchimiste*, au moins à notre avis, le meilleur que nous connaissions de M. Isabey. On parle d'une autre composition presque achevée, que nous aurons à la fin du mois, et qui doit remplacer *le Port de Dunkerque.* La maison où figure l'alchimiste est d'une belle et franche peinture; la touche en est grasse et abondante : en la voyant, on se sent involontairement pris du désir de peindre ; c'est aussi bien que Bonington, et autrement que lui. Nous ne savons guère que les paysagistes anglais qui fassent aussi bien, et encore, depuis quelques années. Il a toujours pour lui l'harmonie et la richesse des lignes; mais il colore les plans qu'il aperçoit et qu'il dispose d'une façon monotone : il gagne singulièrement à la gravure. Quant à M. Eugène Isabey, nous ne savons pas qui oserait graver son *Alchimiste.* Il faudrait, pour traduire fidèlement tous ces accidents ingénieux et vrais de lumière et de forme, qu'il a

semés à profusion sur cette simple et vieille maison, la gravure de Rembrandt ou de Cousins. Heath et Finden, tout habiles qu'ils soient, ne pourraient se défendre d'arranger et d'orner à leur manière ce qui vaut précisément par sa rudesse nue : ils mettraient la coquetterie à la place de la grâce; ils voudraient concentrer la lumière pour obtenir un effet plus sûr et plus décisif.

Convient-il de chicaner M. Isabey sur la vraisemblance de sa composition? Faut-il lui demander où il a vu qu'un alchimiste fît usage de creusets et d'alambics à sa fenêtre, en public, aux yeux de tout un peuple indiscret et profane? Je ne sais pas comment il résoudrait ces questions; mais peu importe : il nous traiterait de littérateur, de peseur de mots. Il avait fait une maison charmante, il fallait lui donner un nom; il y a mis un homme, un alchimiste : cet homme est bien, quoiqu'il ne vaille pas la maison, à beaucoup près. Il y aurait de l'injustice à demander davantage.

C'est dans *le Port de Dunkerque* qu'il faut étudier et analyser la manière de l'auteur. C'est là qu'il a mis et prodigué tout ce qu'il sait et tout ce qu'il sent. Un seul regard attentif et sérieux embrasse facilement l'ensemble de cette belle composition. Rien n'est vague, indécis, incertain. Tout est vu et traduit d'une façon précise et nette. L'eau des premiers plans est transparente et liquide. On la voit trembler et se rider, se plisser à mille plis sous le souffle du vent. On s'y mire comme les navires qu'elle porte. Tout est vivant et animé. Pour ceux qui admirent encore de bonne foi les marines de Joseph Vernet, et qui au besoin jureraient sur les Évangiles qu'il est impossible de mieux faire, il y a, dans *le Dunkerque* d'Isabey, quelque chose de saisissant et de naïf, qui doit singulièrement dérouter les formules qu'ils ont apprises, et qu'ils appliquent à tout. Les

marines de Vernet, qui sont loin assurément d'être sans mérite, glacent d'abord par je ne sais quoi d'officiel et de monotone. On dirait que la mer et les dunes, les rochers et les navires, ont posé pour le peintre ; qu'il a dit à la vie, sous toutes ses formes, de s'arrêter une heure ou deux, pour qu'il la pût saisir plus à son aise. Ses ports sont inhabités et déserts, malgré les figures sans nombre qu'il y entasse. Malgré les lignes variées qu'il a données à ses voiles, on ne sent pas le vent qui les agite ; il semble que les flots que nous apercevons ont eu et conserveront, de toute éternité, la forme que nous leur voyons. On dirait qu'ils se sont arrangés pour le peintre, comme un régiment pour un jour de revue.

Dans *le Dunkerque* d'Isabey, ce qui frappe d'abord, c'est le naturel parfait des détails. Prenez, où vous voudrez, tel morceau qu'il vous plaira, et vous reconnaîtrez, avec un joyeux étonnement, que chaque chose a précisément la forme et la couleur qui lui appartiennent en propre. Tout a été pris sur le fait et copié avec un rare bonheur. L'art vous prend à la gorge sur tous les points de la toile. Mais au milieu de cette incroyable habileté, peut-on deviner et surprendre une idée grande, une, simple, qui domine et qui gouverne toute la composition ? Ces feuilles si belles et si riches, qui se jouent au vent, qui réjouissent les yeux de leur couleur, et qui amusent l'oreille de leur murmure monotone, où est le tronc qui les réunit? où est la racine qui les fait vivre? Ces pages, si éclatantes et si larges, sont-elles solidement reliées ? Malgré le prodigieux talent de l'artiste, malgré l'inconcevable magie de son pinceau, qui ne laisse pas à nos yeux un seul instant d'oisiveté, il nous a semblé que la poésie et la pensée étaient absentes.

Ce n'est pas que la composition ne soit, en apparence, ra-

massée et nouée comme elle doit l'être. On trouve bien vite et sans peine le point de vue du tableau. Mais après qu'on a longtemps regardé, on arrive à croire que l'artiste a eu d'innombrables caprices, et pas une volonté; qu'il a facilement et rapidement improvisé, qu'il a exécuté à mesure qu'il concevait, aussi vite qu'il concevait, mais qu'il n'a pas porté et mûri son projet avant de le déposer sur la toile. Or, entre l'improvisation, si brillante qu'elle soit, si habile et si hardie qu'elle puisse être, et une pensée conçue à loisir et longtemps méditée, il y a, qu'on nous passe cette comparaison pour le développement de notre pensée, il y a le même et profond espace qui sépare l'amabilité la plus séduisante d'une passion énergique et rude. L'une est plus heureuse, l'autre est plus puissante.

J'ajouterai, pour qu'on ne m'accuse pas de négligence et d'inattention, qu'on pourrait, sans injustice, reprocher à Isabey l'exécution uniformément lâchée de tous les plans de son tableau; que le ciel manque de profondeur et de solidité; que le bâtiment de gauche ne décrit pas sa courbe avec assez d'illusion. Mais ce n'en est pas moins une admirable composition, un bonheur vrai pour le public, un progrès immense pour l'auteur.

La réputation de M. Scheffer est faite et posée depuis plusieurs années. Nous avons de lui quatre portraits: celui du Roi, celui de Henri IV, le prince de Talleyrand et Dupont (de l'Eure); *la Reine Anne d'Autriche*, tableau qui appartient à la galerie du Palais-Royal; *Faust*, *Marguerite*, *le Christ et les Enfants*, *le Retour de l'Armée*, sujet pris dans la *Lénore* de Bürger, et *la Tempête*. L'auteur, comme on voit, n'a rien perdu de sa première et féconde activité. Dieu sait de combien de compositions charmantes il a enrichi les galeries et les cabinets depuis le dernier Salon. Il

a bien fait de garder un *Macbeth*, que nous avons vu au Musée Colbert et qui n'était pas heureux : c'est une louable modestie. Que d'autres, à sa place, avec un nom établi comme le sien, auraient insisté maladroitement, et en auraient appelé du public mécontent à un public nouveau ! Parlons d'abord des portraits, en attendant une *Mort de Jeanne d'Arc*, que l'artiste enverra sans doute avant la fin de l'exposition.

Le portrait équestre du Roi est d'un aspect agréable et riche. Le masque du Roi est finement étudié, charnu, solidement peint, d'un modèle serré. La couleur des pommettes est peut-être un peu trop rose. Les cheveux sont bien disposés. Le Roi, dans le tableau de M. A. Scheffer, est-il parfaitement en selle? Je ne le crois pas. Quant au cheval de Sa Majesté, c'est à coup sûr la partie la plus vulnérable de l'œuvre. On y remarque à peu près les mêmes défauts que dans celui de Henri IV de Lemot. Les épaules ne sont pas senties, les plans du poitrail et du cou sont trop simples. Il est visible que le peintre a eu un modèle et qu'il a mis dans son œuvre une conscience infinie; mais il a manqué de hardiesse, et, en voulant donner à la nature une douceur et une harmonie artificielles, il l'a privée d'une partie de sa vie et de son énergie. Le ciel est plat, et les accidents de couleur, destinés à le varier, sont touchés comme dans une aquarelle; le peintre n'a pas profité des ressources que la peinture à l'huile donne pour le modelé. Dans quelques parties même, le caractère de la peinture est tellement indécis et confus, que l'œil a peine à distinguer ce qu'il voit. Nous ne parlerons pas des régiments placés à droite dans le fond. L'auteur n'y a pas attaché d'importance, et nous le concevons sans peine. Mais il aurait dû prendre garde que ces soldats, qui dans son inten-

tion sont évidemment assez distants du Roi, se trouvent, par l'indécision et la plateur des tons du ciel, de l'air et des terrains, rapprochés du cheval au point de le toucher. Ils sont plus petits, mais ils ne sont pas loin. Et, cependant, malgré nos observations, le portrait du Roi est agréable et heureux. Nos avis tendent seulement à obtenir du peintre un portrait meilleur pour le Salon prochain.

Les mêmes réflexions s'appliquent avec plus de rigueur encore au portrait de Henri IV. Ce qui frappe surtout dans ce dernier, c'est l'incroyable brièveté du cheval. On a beau se placer dans tous les sens, de loin ou de près, on le trouve toujours de beaucoup trop court.

Le portrait du prince de Talleyrand révèle un désir sincère de reproduire fidèlement la nature. Ici, la difficulté est grande ; il fallait un talent tout à la fois naïf et souple. L'artiste avait à copier une de ces figures multiples et mobiles qui changent à chaque instant d'expression et de physionomie, qui ne sont jamais les mêmes deux instants de suite. Le caractère et la célébrité du modèle imposaient au peintre une tâche infinie; il avait à éviter deux écueils également dangereux; il devait craindre, ou de ne pas tout voir, ou d'alourdir son œuvre en la compliquant de détails sans nombre. Nous sommes forcé d'avouer qu'il est venu échouer contre l'un des deux au moins, contre le dernier. Le fond et les chairs sont tourmentés et obscurs; on les comprend difficilement.

A force de retoucher et de revenir sans cesse sur ce qu'il fait, M. A. Scheffer a fini par salir ce qu'il avait d'abord eureusement commencé. En s'approchant de son tableau, on peut, sans peine et bien vite, surprendre et compter les innombrables efforts que sa peinture lui a coûtés. Il eût suffi de vouloir une bonne fois, une fois seulement, et

d'aller hardiment. La tête et les vêtements, les cheveux et les mains trahissent une malheureuse alternative de confiance et de timidité. Il semble que le pinceau ait eu par moments des fièvres d'audace, et puis que, tout à coup, il se soit arrêté frissonnant de peur et confus de sa témérité.

Dupont de l'Eure, plus facile à saisir, vaut mieux en effet que le précédent portrait, quoique les chairs manquent encore de simplicité.

Il nous semble, si nos souvenirs ne nous trompent pas, que le modèle est plus coloré.

La Tempête, *Lénore* et *Jésus-Christ*, rappellent exactement l'ancienne manière de l'auteur. On y trouve, avec un arrangement plus heureux et un dessin plus pur, *la Famille du Marin*, *la Veuve du Soldat*, *les Orphelins*, et ces groupes de *Femmes Souliotes*, qui ont fait à M. A. Scheffer une réputation rapide et populaire.

Faust, assis devant un livre qu'il feuillette d'un regard pensif et mélancolique, plongé dans un fauteuil derrière lequel Méphistophélès sourit amèrement aux tourments de son élève et de sa victime, présente absolument les mêmes défauts que les deux portraits dont nous venons de parler.

La meilleure, la plus heureuse et la plus pathétique de toutes les compositions que M. A. Scheffer nous a données cette année, c'est, à coup sûr, sa *Marguerite*. Je sais bien qu'on pourrait demander aux mains un modèle plus serré, à la chair du cou une couleur plus simple. Mais, à tout prendre, il y a, dans l'attitude rêveuse et recueillie de cette pauvre jeune fille, je ne sais quelle tristesse mystérieuse qui séduit et qui entraîne. Les lignes sont harmonieuses et pures. Les larmes qui ruissellent sur les joues de Marguerite coulent naturellement. Il n'y a pas jusqu'aux narines ouvertes et haletantes, qui n'ajoutent un nouvel et puissant

effet à l'ensemble de cette belle et simple élégie. Il semble qu'on entend les sanglots qui suffoquent le cœur de l'héroïne chérie de Wolfgang-Goëthe.

III

Les Portraits.

Jamais peut-être les portraits n'ont été plus nombreux qu'au Salon de cette année. Et vraiment cela se conçoit sans peine. Il serait peu sage en effet d'entreprendre à tout hasard de vastes compositions, sans avoir à peu près assuré d'avance leur destination; pour vouloir trop oser à la fois et d'emblée, on se prépare souvent d'amers désappointements. Qui sait si Géricault n'eût pas mieux fait d'acclimater et d'apprivoiser en détail l'entêtement et l'ignorance du public, par des compositions aussi hardies, aussi énergiques que *la Méduse*, mais d'une moindre dimension, d'une exécution plus rapide, qu'il aurait pu, avec la fécondité dont la nature l'avait doué, multiplier à son gré, renouveler à l'infini? Peut-être alors ne se fût-il pas découragé. Il aurait été glorieux et compris avant de mourir. Il aurait eu le règne qu'il méritait à tant de titres; et le bourdonnement de toutes les réputations qui croissaient autour de lui avec une scandaleuse profusion, si bruyantes quand son nom était à peine connu de quelques initiés, et aujourd'hui silencieuses, éteintes, évanouies, effacées de la liste des vivants, absorbées par l'éclat de son nom, aussi nulles que si elles n'avaient jamais été, la constante ingratitude des curieux dont il voulait réveiller le goût blasé, l'a-

charnement et l'envie des critiques et des coteries, n'auraient pas hâté ses derniers jours. Au lieu d'un chef-d'œuvre immense, mais unique, qui oserait nombrer les œuvres qu'il nous eût laissées?

Les toiles de chevalet et les portraits sont, à notre avis, d'excellents et utiles préludes à de plus vastes compositions. Nulle étude peut-être n'est plus profitable et ne mûrit plus rapidement le talent des artistes, que la reproduction fidèle et consciencieuse du masque humain dans toutes ses attitudes, avec tous ses aspects capricieux et variés ; et puis on aurait tort de croire que cette besogne ne laisse aucune place à l'invention. Loin de là, Vélasquez et Van-Dyck sont d'admirables inventeurs ; et personne, que je sache, ne voudrait contester l'élégance et la gravité de ces deux maîtres. Bien qu'il s'agisse de copier la nature, de traduire ce qu'on voit, sans altérer ni modifier ce qu'on a vu, cependant le grand artiste, forcé qu'il est d'empreindre toutes ses œuvres du caractère personnel de son talent, voit avec d'autres yeux que le vulgaire, saisit et devine des finesses qu'une ignorante curiosité ne saurait même soupçonner. Voilà pourquoi une figure triviale et laide peut devenir un très-beau portrait. Peut-être que sans la plume de Tacite, Néron serait à peine connu comme un scélérat de mélodrame ou de Cour d'assises. C'est que les événements de la vie et les actions humaines ne deviennent grands et beaux, quel que soit d'ailleurs le caractère de la réalité primitive, que par le génie de l'historien qui les raconte, du philosophe qui les explique, ou du peintre qui les reproduit.

Les plus beaux portraits du Salon sont de M. E. Champmartin. Il y a dans l'exécution de ce jeune artiste, un caractère de franchise et de simplicité qui saisit d'abord, et

qui force l'attention d'étudier ses œuvres dans leurs moindres détails. On voit qu'il observe la nature avec amour, qu'il ne la trouve jamais trop variée ni trop capricieuse; qu'il ne regrette pas les études qu'elle lui coûte, et qu'il chérit jusqu'à ses moindres nouveautés, pour assouplir son talent par un nouvel exercice. Ces remarques et ces éloges nous semblent profondément vrais, quand on compare les portraits de M. Champmartin à ceux de nos autres peintres. Mais quand on le compare à lui-même, quand on se rappelle son *Massacre des Innocents*, sa *Vue de Jérusalem*, et son *Hussein-Pacha*, si admirablement gravé à l'aquatinta par Dupont, alors la justice et la vérité veulent qu'on soit plus sévère à son égard. Disons-le, puisqu'il le faut, et ne regrettons pas la vérité, si dure qu'elle puisse d'ailleurs paraître : il est cette année supérieur aux autres et inférieur à lui-même. Ses amis diront qu'il s'est humanisé pour plaire au public; qu'il a négligé à dessein l'éclat et la franchise de la couleur que nous lui connaissons, pour ne pas choquer des préjugés établis qui lui auraient barré le chemin. Peut-être est-ce un calcul adroit. Mais, à coup sûr, si de semblables motifs ont décidé M. Champmartin à changer sa manière, nous devons le plaindre et le blâmer. Cette préméditation de timidité frappe surtout dans les portraits de femmes, un seul excepté, celui de Mme Lizinka de Mirbel. Ce dernier est, en effet, avec celui de M. Mennéchet, le seul qui rappelle les anciennes habitudes de l'auteur.

On a beaucoup vanté le portrait de M. de Fitz-James, et nous sommes loin sans doute de protester contre l'approbation publique; mais sans parler des jambes du duc, qui ne valent absolument rien; sans nous arrêter à faire sentir tout ce qu'il y a d'uniforme et de monotone dans le ton des

trois têtes, n'est-il pas évident que les étoffes sont traitées timidement et petitement? J'ai entendu objecter à ces critiques le caractère argentin de la tête du père. Tout en regrettant que l'auteur n'eût pas trouvé dans la nature un modèle d'une couleur plus haute, on assurait qu'il avait accepté une nécessité, mais qu'il en avait tiré bon parti. Nous sommes peu disposé à prendre pour bonnes de pareilles excuses; et nous croyons sincèrement que, même en supposant à la nature la teinte enfantine et transparente qu'elle possède réellement, il n'était pas impossible de trouver dans le modèle des chairs, diversement accentuées, des contrastes heureux. Il faut rendre justice à la richesse des acessoires, à la vérité des draperies, à l'ingénieuse disposition du groupe.

Le portrait de M. Mennéchet vaut mieux sous tous les rapports : la ressemblance est aussi frappante que dans le portrait précédent, mais l'exécution est plus solide et plus hardie; les vêtements sont bien traités. Il nous a semblé que la chemise était d'une couleur fausse. Le fond est peut-être un peu dur.

Le portrait de Mm la marquise de V. ne rappelle en rien l'ancienne manière de l'auteur, et vraiment c'est grand dommage. Peut-on voir, en effet, sans un profond regret, qu'après avoir exécuté, dans *les Janissaires*, des morceaux que Géricault lui-même n'eût pas dédaignés, M. E. Champmartin ait *passé* comme il l'a fait, le cou, les épaules, la poitrine et les mains de cette dame? Les mains surtout sont noyées dans un nuage de vapeur, la forme des doigts n'est pas appréciable. Que l'artiste les eût faits potelés, à la bonne heure; qu'il les eût prolongés à dessein, comme Jean Goujon, nous le concevrions sans peine; mais les mains de Diane, si poétisées qu'elles soient, con-

servent encore la forme humaine, et celles-ci ne ressemblent à rien.

Le plus beau portrait de M. Champmartin, celui qui se rapproche le plus de son *Hussein-Pacha*, c'est Mme de Mirbel. Le masque est d'une finesse exquise, la vie est partout, et la manière nulle part. On retrouve et l'on devine la chair sous la peau, et la charpente sous la chair; la mousseline et les fleurs de la robe ne laissent rien à désirer pour la transparence et la légèreté. Les mains sont ici étudiées avec conscience et rendues avec bonheur, la composition des terrains est bonne; mais le paysage, d'ailleurs ingénieusement disposé, est plat et sans profondeur; l'exécution en est négligée. L'auteur paraît y avoir attaché peu d'importance; il a fait ses preuves, et l'indulgence n'est plus permise avec lui. La tête est habilement encadrée; les fleurs du premier plan sont d'une admirable fraîcheur; la toile tout entière est d'un éclat harmonieux et saisissant. C'est la même élégance que Lawrence, plus consciencieuse peut-être, presque aussi vraie que Van-Dyck. Si j'étais femme, mon désir le plus ardent serait d'être ainsi peinte par M. Champmartin, je serais sûre au moins de ne pas mourir tout entière. A quoi peut tenir cette évidente supériorité du portrait de Mme de Mirbel sur tous les autres portraits de femmes que M. E. Champmartin a envoyés au Salon de cette année? Probablement au caractère du modèle; et nous ne voulons pas seulement parler de la tête considérée sous le rapport pittoresque, de l'animation du teint et du regard, nous entendons faire allusion à la tolérance qui résulte nécessairement d'une intelligence exercée. Y a-t-il en effet un purgatoire comparable aux innombrables réclamations d'une simple femme du monde qui se fait peindre? Comment est-il possible que

l'exécution d'un portrait ne soit pas tourmentée et pleine de contradictions, quand on songe aux innombrables avis que l'artiste est obligé de subir? Bien heureux encore quand le courage ne lui manque pas avant la fin !

Maintenant, faut-il croire, comme on le dit, que M. E. Champmartin ait renoncé définitivement à la composition historique? Nous ne le croyons pas, nous ne voulons pas le croire. Ses amis parlent avec éloge d'une *Prédication de saint Jean*, commencée il y a deux ans, et empreinte, à ce qu'ils assurent, d'une couleur naïvement orientale. Nous la verrons sans doute, et nous jugerons quel parti l'artiste aura tiré de ses voyages dans le Levant; s'il a retrouvé chez les Arabes les habitudes et les costumes bibliques, et s'il a su, comme nous le souhaitons, renouveler par l'exécution un des sujets le plus souvent traités depuis la renaissance de la peinture.

Que M. Champmartin prenne courage, qu'il continue de se perfectionner par des études constantes et consciencieuses, et son jour viendra : il n'est pas loin peut-être. Il reste encore au Louvre des salles à décorer. Quand une fois sa popularité sera bien établie, quand son talent, au lieu de briller devant le public pour s'éteindre devant les artistes, sera une fois accepté par les curieux après avoir été proclamé par les habiles, il trouvera d'amples dédommagements à l'obscurité qui lui a pesé si longtemps; il se consolera, dans des travaux de son choix, des dédains et des risées qui l'ont accueilli à ses débuts. Puissent nos prophéties s'accomplir bientôt !

J'aime aussi les portraits de MM. Decaisne et Schwiter. M. Decaisne paraît affectionner de préférence la manière de Lawrence, et quelquefois il réussit à rappeler le maître qu'il se propose pour modèle. Bien que le succès ait cou-

ronné cette année les essais qu'il a faits, je ne lui conseillerai pas de suivre la voie où il est entré. Je suis ennemi déclaré de tous les pastiches.

Le *Portrait de Mme Malibran*, fait de souvenir, est gracieux et bien posé ; le ciel ne me plaît pas ; la ressemblance est plus idéale que vraie, le masque du modèle est plus maigre, plus long ; les pommettes sont plus accentuées. Il y a dans la nature un caractère faible, grêle et languissant, que je ne retrouve pas dans M. Decaisne. A part la mélancolie passionnée du regard, tout le reste du portrait ressemble trop à une jolie femme comme on peut en voir tous les jours ; mais j'y cherche vainement les épaules et la taille de la *Desdemona*, qui m'a fait si souvent pleurer.

Le *duc d'Orléans* est d'une peinture agréable, mais molle ; la tête n'est pas étudiée sur la nature, et n'a pas le caractère de jeunesse féminine que tout le monde connaît au prince royal.

Les deux meilleurs portraits de M. Decaisne sont une femme assise, en robe claire, et une autre en robe violette, vue jusqu'à la ceinture seulement.

M. Decaisne s'était fait connaître aux précédents salons par des tableaux de chevalet, d'une composition généralement ingénieuse, mais d'une exécution faible, incomplète, et constamment à côté du vrai. On lui reprochait surtout, et avec raison, selon moi, de traiter les chairs comme les étoffes, les rides comme les plis, les cheveux comme les franges de tapisserie. Il semblait, à voir la touche uniformément cotonneuse de sa peinture, que tout pour ses yeux fût fait de même matière, qu'il n'y eût qu'une seule chose au monde dont toutes les autres étaient faites. Cette proposition, singulière au premier abord, paradoxale, étrange jusqu'à la folie pour quelques esprits paresseux,

sera peut-être admise un jour par les naturalistes et les philosophes. Mais lors bien même qu'elle aurait acquis scientifiquement une triviale popularité, elle ne sera jamais vraie dans le sens et au profit de l'art. La variété, la diversité de l'aspect pittoresque, est aussi nécessaire à la peinture et à la sculpture que la variété des langues à la poésie. Nous concevons très-volontiers que Leibnitz ait rêvé pour la science une langue universelle, comme l'abbé de Saint-Pierre rêvait pour l'humanité une paix perpétuelle. Mais, à coup sûr, les huit cent soixante idiomes du monde connu n'ont pas médiocrement contribué à varier les poésies que l'histoire nous a révélées jusqu'ici.

Nous voilà bien loin de M. Decaisne. Nous nous hâtons de revenir à lui, et de le féliciter hautement des progrès immenses qu'il a faits depuis le dernier Salon. Ses portraits, qu'il faut aller voir, et qu'une sèche analyse ne peut faire connaître qu'incomplétement, révèlent une ardeur infatigable pour l'étude, et une grande souplesse d'exécution. Il ne s'est pas encore complétement dépouillé de ses premiers défauts que nous signalions tout à l'heure. Il conserve encore quelque chose de ces touches filandreuses qui ôtent à la silhouette de ses figures la pureté qu'elles devraient avoir. L'air qu'il fait respirer aux créations de son pinceau manque de légèreté. Le ciel sous lequel il les place n'est jamais haut ni mobile. Mais à voir la bonne volonté dont l'artiste a fait preuve cette année, à compter les pas qu'il vient de faire et les succès qu'il vient d'obtenir, il est facile de présager que la France va trouver en lui un bon *portraitiste* de plus.

Un artilleur de M. Schwiter et le portrait de l'auteur sont deux morceaux louables sous plusieurs rapports. La couleur est belle, mais le dessin est généralement lourd. Il

y a, dans l'exécution des détails, une complication minutieuse qui trahit l'inexpérience et la timidité. Le travail est consciencieux, mais manque de simplicité. Je me souviens d'avoir vu M. Schwiter dans la grande galerie à peu de distance de son portrait, et j'ai vérifié sur son masque la remarque précédente ; les plans de son visage sont infiniment plus simples que ceux de son portrait. Il paraît, ou du moins j'ai entendu dire, que la même critique pouvait avec une égale justesse s'appliquer à l'artilleur.

Ce qui manque surtout à M. Schwiter, c'est la personnalité, la hardiesse ; et puis il voit trop la nature à travers la manière anglaise. Il faut prendre à nos voisins ce qu'ils ont de bon ; mais pour y réussir, on doit seulement regarder avec soin comment ils procèdent, sans se croire obligé de procéder comme eux. Le climat et la diète de la Grande-Bretagne donnent aux chairs un ton particulier qu'on ne retrouve pas en France. Le système de leurs vêtements est beaucoup plus coloriste que le nôtre, plus harmonieux souvent, mais toujours plus riche en contrastes saisissants. Notre costume, au contraire, est terne, monotone, ennemi de l'effet. On ne peut, sous peine de s'afficher, porter de ces couleurs qu'on appelle *voyantes*. Le bon goût comme le beau monde l'entend, c'est d'avoir l'air de n'y pas penser.

Toutes ces considérations, frivoles en apparence, imposent à la peinture de portrait des obligations spéciales, et démontrent avec évidence qu'on ne doit imiter les portraits anglais qu'avec ménagement.

Après M. E. Champmartin, ou plutôt à côté de lui, il faut placer Mme Lizinka de Mirbel. Cette dame a porté la miniature à un tel point de perfection, qu'on ne pourrait, sans une amère injustice, la mettre ailleurs qu'au premier

rang. On peut aller aussi loin qu'elle, mais plus loin, e ne le crois pas.

La miniature est généralement dédaignée par les artistes, précisément par les mêmes raisons qui la font chérir du public. Les artistes et le public ont raison chacun à leur manière. Les miniatures sont rarement, pour ceux qui les possèdent, des objets d'étude ou d'admiration, mais plus volontiers des souvenirs ou des gages d'affection. Les circonstances mêmes au milieu desquelles ces sortes d'œuvres se produisent, s'opposent impérieusement à ce qu'on les juge avec sévérité. La plupart du temps, on les regarde et on les approuve comme un madrigal sur un album, ou comme une boucle de cheveux dans un médaillon. On ne leur demande pas d'être des œuvres d'art, et on ne les critique pas comme telles.

Mme Lizinka de Mirbel a reculé les bornes de son art avec une persévérance infatigable. D'année en année ses progrès sont sensibles. Et ce n'est pas une étude médiocrement curieuse que celle d'une femme qui, ne pouvant être vaincue que par elle-même, essaye tous les jours de se surpasser.

Nous avons de Mme de Mirbel quinze miniatures. De ce nombre, huit sont exécutées à l'aquarelle et sept sur ivoire. Nous préférons instinctivement les aquarelles aux ivoires. Au moins c'était notre avis aux Salons précédents, et cette fois-ci encore. M. de P. et le général L. nous paraissent traités avec une supériorité désespérante pour tous ceux qui voudraient lutter avec l'artiste par les mêmes procédés. Mais toutefois, et malgré le mérite immense de ces deux aquarelles, nous aimons mieux encore Mlles de P. et la tête d'un jeune Anglais, exécutée sur ivoire.

L'ivoire a trop souvent les mêmes inconvénients que la

porcelaine ; il donne aux chairs, aux cheveux, aux vêtements, au ciel, à tout enfin, un aspect uniformément lisse qui nuit singulièrement à la vérité et surtout à la variété.

Mme de Mirbel a heureusement évité cet écueil. Seule entre tous les miniaturistes, elle a la prétention de lutter avec la peinture à l'huile, et il faut avouer, qu'avec les ressources bornées de l'art dans lequel elle s'est renfermée, la lutte tourne souvent à son avantage. Pour le général L., en particulier, elle a mieux et plus heureusement fait que M. E. Champmartin : elle a donné à la figure du général quelque chose de volontaire, d'énergique et de masculin qui manque absolument au portrait de son rival ; et quelle différence dans les moyens !

Nous reprocherons au médaillon de Mlles de P. un défaut peu important, sans doute, mais assez réel, cependant, pour mériter qu'on le signale et qu'on l'explique. Les feuilles qui servent de fond aux deux têtes sont touchées comme les cheveux et les chairs : elles sont immobiles et plates. Les branches auxquelles elles s'attachent n'ont aucune forme appréciable, ne sont représentées que par des lignes, ne ressortent pas, enfin ne sont pas vraies. Il n'y a pas jusqu'à la couleur, qu'on ne puisse justement blâmer et accuser d'indécision et de timidité dans ces accessoires. Ce défaut, si je ne me trompe, tient à l'habitude de tracer la silhouette des têtes sur un fond vide et nu, ou plutôt à l'habitude de ne pas faire de fond. L'inexpérience, dans ce cas, est naturelle, inévitable. Nous blâmerons Mme de Mirbel de prendre trop souvent ce parti. Je sais bien que le parti contraire augmente la difficulté ; mais de la part d'un artiste aussi habile, une pareille objection n'est pas acceptable ; et puis, la difficulté une fois surmontée, on trouve des ressources nouvelles. Le tracé de la figure acquiert une

délicatesse plus exquise, les plans du visage se colorent plus naturellement, et toute la composition devient plus harmonieuse.

Nous avons vu, du même auteur, des têtes à la sépia que nous préférons encore à ses aquarelles. Il nous a semblé qu'elles étaient faites plus librement. Nous regrettons que Mme de Mirbel n'emploie pas plus souvent ce dernier procédé.

Pour l'étude et le modelé du masque humain, je ne crois pas qu'il soit possible d'aller plus loin ; mais il me semble que l'auteur a encore beaucoup à gagner pour la fermeté et pour ce que j'appellerai l'unité de l'exécution. A coup sûr, toutes ses figures sont bien ensemble ; il n'y a pas un trait qui bronche ni qui grimace; les yeux et la bouche sont bien à leur place, mais les différentes parties du visage ont trop souvent l'air d'être ajoutées l'une à l'autre, posées l'une à côté de l'autre, et ne sont pas assez solidement reliées. Il y a du bonheur, de l'adresse, de la conscience, un savoir immense, un talent infini, mais peut-être la hardiesse n'est-elle pas suffisante. Je reprocherais volontiers à l'exécution de Mme de Mirbel ce que j'ai bien souvent blâmé dans le jeu de Mlle Mars, ou dans le chant de Mme Malibran, c'est de porter officiellement l'attention sur des détails qui paraissent exagérés quand on les voit successivement, et qui ne seraient que vrais si on les embrassait d'un seul coup-d'œil.

Je ne suis pas bien sûr d'avoir nettement expliqué ma pensée, et l'écheveau de ma parole finit par devenir tellement délié, que j'ai presque l'air de jouer le rôle de Don Quichotte et de m'escrimer contre des moulins ; mais je crois qu'un seul mot suffira pour éclaircir ce que je veux dire. Les miniatures de Mme de Mirbel ont trop souvent l'air

d'être faites de droite à gauche, ou du haut en bas. On croirait que chaque partie a été faite et parfaite à son tour : il n'en est rien, et il y aurait plus que de l'absurdité à le croire ; mais l'intérêt sérieux que nous inspire un talent aussi élevé, nous fait un devoir de publier toutes les remarques que nous croyons propres à l'éclairer. Il n'y a de notre part ni pessimisme systématique, ni besoin impérieux de trouver à mordre et à blâmer. Pour être sincère, nous conviendrons qu'il nous a fallu longtemps pour découvrir les défauts que nous venons d'indiquer, et que d'autres yeux aussi attentifs que les nôtres ne verront peut-être pas. Mais, quoi qu'il arrive, nous souhaitons à Mme de Mirbel de ne pas dégénerer, et de faire encore, si la chose est possible, de nouveaux progrès. Nous l'attendons au prochain Salon.

IV

M. Dubufe, MM. Schnetz et Robert.

A ne consulter que notre goût personnel, et si d'impérieuses nécessités ne s'y fussent pas opposées, nous aurions préféré, sans doute, introduire dans nos promenades et nos analyses une méthode rigoureuse et simple, qui nous eût évité les redites, et qui eût donné à nos idées plus de relief et d'évidence. Mais les renouvellements qui se font, et qui se feront encore au Salon de cette année, ne permettent pas à notre pensée de suivre tranquillement une route tracée à l'avance. Malgré nous, et à notre préjudice, il nous faut accepter et réaliser ce que le chancelier d'Élisabeth dit quelque part de la conversation : *Ce n'est pas*

un chemin qui mène à la maison; mais il n'empêche pas d'arriver. Nous tâcherons de recueillir et de montrer sur la route tout ce que nous aurons aperçu de nouveau et d'inattendu, de médiocre ou de beau, de consigner toutes les promesses faites cette année par des talents inconnus jusqu'ici, toutes les promesses réalisées par des talents fidèles à leur première vocation. Puis, quand le cours de nos promenades et de nos causeries sera terminé, nous prenons, dès aujourd'hui, l'engagement de résumer les principaux éléments de nos discussions, en un mot, de conclure aussi clairement et aussi nettement qu'il dépendra de nous de le faire, de dégager et de mettre en lumière le troisième terme du syllogisme dont nous cherchons, à présent, à établir les prémisses. La forme seule n'est pas littéralement dialectique; mais sous le désordre apparent de nos paroles, sous les caprices et les fantaisies de nos expressions, se cache, involontairement et malgré nous, une logique à laquelle nous ne pouvons nous soustraire. Nous en sommes maintenant à l'histoire de l'art en 1831. Nous rassemblons et nous commentons les faits. Mais de la réalité que nous aurons découverte, il faudra bien que la vérité jaillisse. Il faudra bien que l'histoire une fois complète, au moins selon nos forces et la portée de nos regards, la philosophie commence. Car l'intelligence humaine, à son insu et par une loi invincible, passe nécessairement par l'histoire pour arriver à la philosophie ou à l'art. Le travail de la pensée humaine ne s'épuise qu'à ces trois conditions. Quelquefois, le plus souvent même, le travail se partage; mais il n'arrive jamais que l'historien, le philosophe et le poëte demeurent complétement étrangers l'un à l'autre.

Parlons de M. Dubufe. Le succès populaire de ses tableaux au dernier Salon, au moins dans une certaine

classe de la société, avait sincèrement affligé les amis sérieux de la peinture. L'empressement de la foule devant *les Regrets*, *les Souvenirs*, *le Sommeil*, *le Réveil*, et autres élégies de même force, bien que déplorable, ne pouvait se contester. On pouvait regretter le travers de l'artiste et le goût du public ; on pouvait blâmer les éloges que la flatterie et l'ignorance semaient avec profusion. Mais il fallait se résigner à constater une réputation qu'on n'acceptait pas. La gravure anglaise, manière noire, de Reynolds, a continué ce que le Salon de 1827 avait commencé. Une école nouvelle s'est formée sur les leçons du maître. M. Dubufe a eu des élèves comme Raphaël et Léonard. La gloire comme il l'entend, et la fortune comme il la souhaite, le dédommageaient amplement de toutes les critiques oiseuses qui prétendaient l'arrêter en chemin. Il ne s'est pas découragé, il a poursuivi sans relâche, comme une excellente spéculation, la voie qu'il s'était ouverte, et cette année *le Nid*, *la Mésange* et *l'Alsacienne*, ne le cèdent en rien à leurs devanciers. Le succès est à peu près le même. L'admiration est presque aussi naïve, presque aussi complète. A la date près, nous ne voyons pas ce qui sépare M. Dubufe en 1827 de M. Dubufe en 1831, si ce n'est, peut-être, une assurance plus entière encore de la part de l'artiste. Et cependant, s'il faut parler franchement, s'il faut dire toute notre pensée et ne rien déguiser aux curieux, qui se soucient de désapprouver comme d'approuver, pourvu qu'ils voient du nouveau ; aux jeunes gens, que cette scandaleuse et bruyante réputation pourrait égarer et séduire, nous résumerons notre avis en deux mots : *ce n'est pas même de la mauvaise peinture.*

Que cela plaise, qu'on s'arrête pour regarder, qu'on regarde, et qu'on s'en aille content, nous ne le nierons pas ;

il y aurait folie à le nier ; au contraire, nous serions fort étonné qu'il en fût autrement. Ce n'est pas nous, assurément, que le succès d'un roman libertin, fût-il détestable, ou que les applaudissements prodigués à une jeune et jolie actrice, jouât-elle le plus sottement possible, pourront jamais surprendre. Nous estimons assez nos semblables pour savoir que les deux tiers de leurs idées se rapportent à des passions grossières et brutales. Et ainsi, comme il se rencontre dans les femmes de M. Dubufe cette espèce de beauté marchande dont la valeur peut se coter comme un coupon de Naples, nous ne voulons pas blâmer ceux qui l'approuvent. Que voulez-vous dire à ceux qui admirent la peinture d'un homme qui n'est pas peintre ? Qu'ils ne s'y connaissent pas? ils vous riraient au nez et se moqueraient de vous. Tout le monde croit et prétend s'y connaître. Il faut leur adresser des paroles plus graves, qui ne leur profiteront peut-être pas davantage, mais qui, du moins, pourront servir à d'autres : *ils n'aiment pas la peinture.*

En effet, bien que la peinture soit un art d'imitation, tandis que la musique est une pure fantaisie, une invention, dont le modèle ne se retrouve nulle part, l'éducation des yeux est plus lente et plus difficile encore que celle des oreilles.

Je crois même qu'avec un peu de bonne volonté, on arriverait à croire que le mauvais goût en peinture tient précisément à la réalité de l'imitation, et surtout au caractère de l'imitation. Voyez, par exemple, si la sculpture, dont les moyens sont plus abstraits, plus éloignés de la nature, plus voisins de l'idéal, n'est pas jugée avec plus de circonspection et de prudence. Combien de parleurs, très-hardis d'ailleurs, qui ne marchandent jamais sur

l'extase ni sur le mépris, *oseurs* par excellence, passent avec modestie devant la *Pallas* de Velletri, près de la *Vénus* de Milo, et résument leur avis en avouant qu'ils ne se connaissent pas en sculpture.

C'est un grand malheur pour un ordre d'idées, quel qu'il soit, d'être abordable au grand nombre; car alors il n'y a pas de sottises et de folies qui ne doivent nécessairement se débiter, se répandre et se populariser sur cet ordre d'idées. Depuis un an bientôt, combien de têtes de seize ans, habiles tout au plus à la lecture de Quinte-Curce ou de Cornelius-Nepos, ont multiplié, publié, prôné leurs théories sur la constitution politique de la France et de l'Europe, sur l'avenir du monde! Ni promesses, ni menaces, rien ne leur a coûté; ils ont distribué, à leur aise, les peuples aux rois et les rois aux peuples, comme ces poëtes de boulevards qui donnent aux fils de famille des dettes, aux veuves des passions improvisées, aux oncles des millions à souhait. S'agit-il de finances ou de géographie, ils n'y sont plus; la navigation d'un fleuve, un chapitre du budget, suffisent à les déconcerter.

M. Dubufe peut continuer en paix à peindre des grisettes nues, demi-nues, gantées, chaussées, rêveuses, pâles, affligées; il ne faut pas s'en inquiéter : mais qu'il ne s'y trompe pas, les artistes qui prennent l'art au sérieux le renient. Il n'a pas de peine à s'en consoler, sans doute; mais pour nous la question n'est pas là. Sa peinture est-elle bonne ou détestable? C'est le dernier qu'il faut dire. Est-ce temps perdu que de la regarder? Assurément oui, si c'est de peinture qu'on s'occupe.

Mais nous ne regretterons pas les lignes que nous avons consacrées à M. Dubufe, si nous réussissons à inspirer aux promeneurs du Louvre le goût de la réflexion et de la cri-

tique, peu conciliable, il est vrai, avec l'examen des toilettes et des coiffures. Cependant il y a temps pour tout.

MM. Schnetz et Robert se séparent difficilement dans notre pensée. *L'inondation* et *les Piferari* se rappellent mutuellement à notre souvenir. Ces deux artistes, qu'une communauté d'études et de goûts enchaîne à l'Italie, composent, à eux seuls, une peinture originale et nouvelle qui ne ressemble ni à celle des maîtres qu'ils ont sous les yeux, ni à celle que l'école française de Rome défend, comme elle le peut, contre l'invasion des doctrines qui ont reçu leur baptême de Géricault et Delacroix.

Des *Malheureux implorant le secours de la Vierge*, de M. Schnetz, sont d'un aspect grave et simple ; mais il y a, vers le milieu, un avant-bras de femme qui ne vaut absolument rien. Depuis le pli du coude jusqu'à l'articulation du poignet, il n'y a qu'un plan, qu'une teinte ; il est impossible d'y voir autre chose que du bois rouge ; la composition des têtes est heureuse et expressive. Je ne crois pas qu'elle soit trouvée ; mais qu'importe ? La recherche ne gâte rien quand elle réussit. Les plis des vêtements manquent de souplesse et de légèreté, et ressemblent trop à de la sculpture gothique ; le fond est dur, et la silhouette des figures s'y détache trop au vif. On ne peut pas dire qu'il n'y ait pas d'air, ou que l'air soit lourd. Pour traduire fidèlement l'impression que le tableau de M. Schnetz a produite sur nous, nous dirons qu'il n'y a pas d'espace. Si l'on comprend bien notre pensée, il sera facile de la vérifier. Pour la rendre plus saisissable encore, nous ajouterons que, le plus souvent, les têtes de M. Schnetz sont indiquées par des lignes très-pures, très-simples, très-heureuses, mais souvent trop simples malgré leur bonheur ; elles ressemblent volontiers à ces peintures asiati-

ques qu'on peut voir dans plusieurs cabinets de Paris, indiennes ou chinoises, pour les lignes au moins, car les couleurs que M. Schnetz a trouvées sous le climat de Rome ne rappellent en rien la richesse et l'éclat des dessins orientaux ; mais il n'y a pas une seule de ces têtes qui soit modelée.

Au reste, cette absence de détails dans la peinture des têtes paraît être volontaire et systématique chez l'auteur. C'est un parti pris. Ce qui manque à son talent, ce n'est pas l'assurance et la suite : loin de là, on voit sans peine qu'il a voulu longtemps ce qu'il a pu, et qu'il a pu tout ce qu'il a voulu. Il faut donc l'accepter tel qu'il est.

Mais nous le blâmerons de ne pas apporter plus de conscience dans l'indication des formes qu'il veut traduire. Sa manière de réduire les têtes à des lignes simples, réduit la chair à rien, comme la nudité de ses fonds et de ses silhouettes détruit l'espace. C'est alors une admirable peinture, moins l'air et la vie, c'est-à-dire une peinture impossible à réaliser.

Que si nous transportons ces remarques générales à *l'Inondation*, nous les trouverons plus vraies encore peut-être. Le paysage, dans ce dernier tableau, est complétement inacceptable ; l'horizon, que ses dimensions voudraient donner comme lointain, vient se heurter contre les figures du premier plan. Des têtes, nous répéterons notre avis précédent, mais nous ne voulons pas négliger d'appeler l'attention sur le groupe de la vieille portée dans les bras de son fils. La tête est d'une admirable expression ; le mouvement des épaules et des jambes est d'une vérité complète, au delà de tout éloge, et cependant, nous le demandons de bonne foi, n'est-ce pas de la sculpture, et de la plus belle que nous connaissions ? N'y a-t-il pas là

toutes les conditions requises pour poser sur un piédestal, plutôt que pour entrer dans un cadre?

Les Piferari de M. Robert séduisent tous les connaisseurs par leur exquise simplicité. Il n'y a qu'un artiste qui puisse trouver dans ce fait, si indifférent en apparence, le motif d'une composition pathétique et touchante. Nous n'élèverons pas la voix contre l'admiration publique, que nous partageons très-sincèrement, mais nous avouerons que la naïveté de M. Robert nous semble trop travaillée. Ce n'est pas que nous blâmions l'attitude de ses personnages; au contraire, elle nous semble pleine de vérité. On ne peut guère concevoir que la scène ait pu se passer autrement; cependant, quand on cherche à démêler au fond de sa conscience ce qui blesse et ce qui déplaît dans l'aspect général du tableau, après la première impression d'un rapide examen, on trouve que M. Robert a mis dans son dessin quelque chose de trop arrêté, de trop définitif. La position de ses figures est tellement prise, qu'on se demande involontairement s'ils en pourraient prendre une autre. Il semble que l'auteur, effrayé de l'exécution lâchée de quelques jeunes peintres, se soit jeté dans l'excès contraire.

L'air et la vie ne manquent pas aux *Piferari*. Nous ne croyons pas que le climat italien donne les jambes que l'auteur a faites. Si cru que soit le ton des chairs, encore doit-il avoir quelque souplesse. M. Robert a choisi une teinte uniformément rouge, qui, bien qu'éteinte, prend aux yeux et choque par sa monotonie.

MM. Schnetz et Robert se sont retirés, depuis longtemps, de toutes les querelles oisives qui divisent aujourd'hui la peinture; ils se sont réfugiés en Italie, et, du fond de cette patrie adoptive, ils nous envoient les fruits de leur loisir,

On ne saurait contester la nouveauté, la personnalité de leur manière; mais peut-être manque-t-il à leur talent, pour s'assouplir et se varier, une comparaison de tous les jours avec ce qui se ferait autour d'eux. Peut-être profiteraient-ils aux discussions parfois graves qui ne s'agitent pas en paroles, mais qui se réalisent en œuvres; ils ne cesseraient pas d'être eux-mêmes, d'habiles et grands peintres, mais ils perdraient ce qu'il y a de systématique dans leurs habitudes, ils seraient toujours aussi vrais, et ils trouveraient, pour être vrais, des couleurs et des lignes plus variées, ils se renouvelleraient sans changer.

Mais s'ils demeurent en Italie, où la peinture ne vit plus que dans les galeries, il est à craindre que leur exécution ne se manière au point de devenir bizarre. Puissent-ils revenir à nous et nous appartenir tout entiers!

P. S. A peine achevions-nous ces dernières lignes, que le Salon s'est rouvert; et la foule, curieux et artistes, d'un empressement unanime, s'est portée vers le nouveau tableau de Robert. Ce nouveau succès, que nous enregistrons avec plaisir, nous paraît plus éclatant encore que celui de M. Delaroche. Sera-t-il plus durable et plus solide? Tiendra-t-il plus longtemps contre les scrupules d'une critique sérieuse? Nous l'espérons. Le *Cromwell* n'est pas venu; on assure qu'il dépasse de bien loin le *Mazarin* et le *Richelieu* du même auteur. Nous le souhaitons bien sincèrement; car notre parole, si amère ou si acérée qu'elle soit, n'est jamais que l'expression fidèle de nos souvenirs et de nos pensées; le dédain et la colère ne nous emportent jamais au delà de la bonne foi. Nous pouvons nous tromper, et nous le reconnaîtrons volontiers toutes les fois que l'occasion s'en présentera; mais au moins nous ne prétendons tromper personne, et nous ne voulons écrire au profit d'au-

cune prédilection. Vienne une œuvre nouvelle de M. Paul Delaroche, et nous serons des premiers à y applaudir, si nous croyons y reconnaître les hautes qualités de l'art. Quant au portrait de *Mlle Sontag*, il nous semble que l'artiste eût mieux fait de le garder dans l'atelier. Les mains et le visage sont frottés d'encre, la ressemblance est petite et mesquine. *Dona Anna*, telle que M. Delaroche nous l'a donnée, aurait mauvaise grâce à réclamer contre la légèreté de *Don Giovanni*. Vraiment il en devrait être las bien vite, comme d'une grisette commune et sèche. Je ne sais pas ce que la comtesse *Rossi* pense de son portrait; mais à sa place je n'en serais pas contente. S'il est vrai, comme on le dit, que toutes les têtes du *Mazarin* sont des portraits pris dans la haute société, il faut croire, bien décidément, que M. Paul Delaroche n'est pas appelé à continuer Lawrence, et nous lui conseillons de s'en tenir là. Pour ma part, si j'avais à choisir, pour une galerie, entre le portrait de *Mlle Sontag* et celui de *Mme la baronne de V.*, placé près de l'amiral *Codrington*, j'hésiterais longtemps, et sans vouloir, sous aucun rapport, comparer M. Delaroche à M. Hayter, je me déciderais à ne prendre ni l'un ni l'autre; mais je plains ces deux dames d'avoir été si malheureusement traduites sur la toile, quand d'unanimes témoignages ont donné à leur beauté une célébrité populaire. Attendons le *Cromwell*.

Les Moissonneurs de Robert, qui sont peut-être le dernier progrès de son talent, ne contredisent en rien les observations que nous avons présentées à propos des *Piferari*. Sans nul doute ce nouvel ouvrage saisit plus vivement. Nous n'essaierons pas de le raconter. Que ceux qui veulent en jouir et le juger aillent le voir. L'exécution nous a paru sèche et dure, mais d'une sécheresse et d'une dureté

qu'on ne trouve jamais dans Raphaël; ce ne sont que des demi-figures, et pour les voir, il faut se placer à six pieds; il faut presque les regarder à la même distance que les fresques du Vatican; plus près on est choqué par d'innombrables détails qui semblent sculptés dans le chêne. Je défie qu'on me trouve dans toute la toile une main qui soit faite, une tête qui soit modelée, et cependant c'est un admirable tableau. A la bonne heure, si on ne veut pas faire attention à la peinture proprement dite. Je ne doute pas, en effet, qu'il n'y ait là le motif complet d'une magnifique composition; mais une table thématique n'est pas un opéra; or, il m'est impossible d'accepter comme vivants les visages et les membres des moissonneurs; les buffles sont luisants, lisses, et n'ont pas un poil sur le corps. L'attitude du groupe de gauche est-elle bien vraie? Les têtes sont expressives, les gestes sont naturels; mais parmi les douze acteurs de ce drame italien, combien peut-on en compter dont le geste et la tête s'accordent ensemble? En étudiant attentivement ce nouveau tableau de Léopold Robert, il m'est venu une idée singulière peut-être, mais que je crois vraie. Il y a, qu'on me passe l'expression, abus de la nature, et voici comment. Je suppose que l'artiste, après avoir rencontré le sujet qu'il va traiter, essaie, sous des formes innombrables, les lignes et les masses dont il veut faire usage; mais ce travail une fois fait, il ne commence pas encore l'exécution définitive de son œuvre, il a pour la réalité un si complet amour, qu'il n'en veut rien laisser échapper. Aperçoit-il dans la campagne de Rome une tête qui le séduise, au lieu de la voir et de se la rappeler à l'occasion, il la copie. Un geste franc, hardi, animé, le frappe-t-il sur la route, au lieu de l'enregistrer dans ses souvenirs, il le fige sur le papier. De

cette façon, la passion du naturel, exploitée trop en détail, réduit l'imagination de l'artiste à n'être plus qu'une mosaïque plus ou moins ingénieuse. Il ne serait pas impossible, peut-être, de deviner et de saisir tous les points de suture qui ont servi à réunir les différents éléments de l'œuvre pittoresque que nous avons sous les yeux. Il y a quelques années, un critique allemand prétendait indiquer dans le *Requiem* de Mozart, les notes qui n'étaient pas de sa main : nous n'essaierons pas de l'imiter, nous laissons au temps à vérifier notre opinion et à décider si les cartons et les études qui ont préparé *les Moissonneurs* ne formeraient pas à eux seuls plusieurs volumes in-folio.

Léopold Robert est donc un artiste d'un admirable naturel, si l'on ne considère que les détails de sa composition. Mais compose-t-il vraiment? je ne le crois pas. Faut-il espérer maintenant qu'il modifiera son exécution? le passé nous répond de l'avenir. *L'Improvisateur*, *la Madonna dell' Arco*, *les Piferari*, rapprochés des *Moissonneurs*, nous promettent pour le Salon prochain quelque chose d'aussi beau, mais d'une exécution plus sèche, d'une simplicité plus laborieuse.

V

Sculpture.

Nous n'avons rien dit encore de la sculpture, et cependant le temps presse, il faut nous hâter : grâce aux caprices sans nombre de l'Administration, ni le public, ni les artistes ne savent à quoi s'en tenir sur la durée du Salon. Le directeur des Musées le sait-il lui-même? Nous ne voudrions pas l'affirmer.

Le buste de *Goëthe* est parti pour Weimar ; le marbre de *Paganini* n'est pas encore commencé : nous aurions voulu voir, au moins, le modèle en plâtre ; la statue du général *Foy* viendra-t-elle ? Nous la verrons sans doute avant la clôture du Salon ; et si une publique invitation pouvait décider David à nous la montrer au Louvre, avant de la placer sur le tombeau de l'illustre orateur, nous serions heureux de servir d'organe à l'impatience et à la curiosité.

M. Pradier doit envoyer un groupe des *Trois Grâces*; il achève le marbre, et sous peu de jours, nous le verrons. En attendant, parlons de ce que nous avons sous les yeux.

Deux noms nouveaux se sont révélés cette année, et heureusement, dans des genres différents : MM. de Triqueti et Antonin Moine.

La Mort de Charles de Bourgogne, de M. de Triqueti, est une œuvre adroite et habile, un souvenir ingénieux de la sculpture de la renaissance ; mais, nous n'hésitons pas à le dire, nous préférons de beaucoup le cadre au bas-relief.

Le défaut capital du bas-relief, c'est d'être impossible : les deux chevaux, le duc de Bourgogne et le soldat bourguignon sont dans une position irréalisable, à moins qu'on ne suppose qu'ils tiennent au fond, comme les danseuses qui descendent dans des gloires suspendues à des fils, invisibles pour l'œil complaisant du spectateur. Je ne voudrais pas laisser croire un seul instant que cette œuvre me déplaît, mais pour des esprits scrupuleux et difficiles, comme ceux de notre temps, il me semble que l'auteur aurait dû, surtout en songeant aux dimensions de l'exécution, apporter dans son travail plus de conscience et de soin. Le cou des deux chevaux n'a de modèle nulle part,

et, même en tenant compte de l'armure, il eût été possible d'obtenir dans les mouvements des deux cavaliers plus de souplesse et de naturel. Bien que l'intention évidente de l'auteur nous reporte à la sculpture du quinzième siècle, cependant le caractère volontairement inachevé de toutes les parties, l'absence complète de modelé, l'exclusive prédilection vouée aux indications même indécises, rappellent plus volontiers les chapiteaux romans de plusieurs églises, et, par exemple, de Saint-Germain des Prés. Mais ici, l'artiste n'a pas la même excuse que l'architecte; il ne travaille pas pour être vu à la même distance. A supposer qu'il exécutât, dans le même système et dans les mêmes proportions, une suite de sujets analogues, il faudrait nécessairement les incruster à hauteur d'appui dans les panneaux d'une pièce, on pourrait s'en approcher, et alors la critique, même superficielle et rapide, se montrerait sévère, et ne se gênerait pas pour blâmer et pour reprendre.

J'aime mieux, de beaucoup, sa *Dague*, composée avec l'histoire de la maison de Guise. Dans ce morceau, l'exécution est la même, ni plus ni moins simple, ni plus ni moins vraie, mais on rend volontiers justice à la disposition ingénieuse des masses ; on s'émerveille de l'adresse presque surnaturelle avec laquelle l'artiste a su broder tant et de si compliqués épisodes dans cet étroit espace. M. de Triqueti peut obtenir, nous n'en doutons pas, d'éclatants succès dans la sculpture d'ornements; mais s'il veut composer des scènes importantes, il lui faudra se résigner à de nouvelles et sérieuses études.

M. Antonin Moine, dont nous avons vu au Musée Colbert de beaux et simples paysages, débute cette année dans la sculpture. Il y a, dans sa manière, quelque chose qui man-

que en général à la sculpture moderne ; il est singulièrement pittoresque et coloré ; on voit qu'il s'est nourri de préférence de Sarrazin et de Jean Goujon. Un buste de *Jeune fille*, exécuté en plâtre, est admirable de jeunesse et de fraîcheur ; la chair est modelée avec une morbidesse exquise ; les lèvres sont étudiées avec une délicatesse et un bonheur inimaginables ; elles sont humides, et l'on dirait qu'elles vont parler et sourire ; les cheveux sont souples, déliés, et menacent de flotter au vent si on les dénouait. Les vêtements sont exécutés avec adresse ; je les voudrais plus riches. Broderie pour broderie, je l'aime mieux plus variée. Il n'en coûte qu'un souhait. Peut-être un œil sévère pourrait-il demander à cette tête plus de solidité, plus de logique dans la construction. La vie et l'animation se jouent dans les yeux et sur le visage ; mais la mâchoire, les tempes et les pommettes sont-elles bien senties ? Comprend-on bien ce qui soutient et ce qui relie ces chairs si vives et si pleines de sang ? L'étude corrigera sans peine ces défauts, qui résultent nécessairement de l'inexpérience. Je les aime mieux d'ailleurs qu'une sécheresse systématique et inanimée.

Les Lutins, du même auteur, présentent les mêmes qualités et aussi les même taches. La composition est charmante et pleine d'expression ; les têtes sont malignes et rieuses, les attitudes sont vraies et bien trouvées ; mais les deux torses voudraient être étudiés plus finement et sur la nature même.

Une étude de cheval rappelle, d'une façon frappante, la manière de Géricault. Le train de derrière me paraît beaucoup trop court ; mais il est impossible de mettre, dans le modelé de la tête et du cou, plus de souplesse et de vérité. Le cheval vaut mieux que l'homme qui le monte. La cri-

nière est flottante, on sent la vie et la force dans les moindres mouvements. Avec de très-légères corrections, ce serait un morceau admirable. Qu'il y a loin de là au *Louis XIII* de Dupaty, à l'*Henri IV* de Lemot, au *Louis XIV* de Bosio, placés sur des chevaux de bois ou de carton ! Entre ces trois statues équestres, je ne vois guère de différence à établir que celle du médiocre au pire. Il est impossible de saisir, dans un seul de ces trois morceaux, un détail vrai ou naturel ; tout est passé, éteint, inanimé. Et voilà pourtant à quels hommes on confie des monuments !

Deux cadres de médaillons, de M. Antonin Moine, sont des études intéressantes et variées. Pour la plupart, ce ne sont guère que des pastiches des médailles florentines, repoussées et ciselées. Quelquefois, c'est à s'y méprendre ; cependant, il y a quelques portraits simples et vivants. Deux têtes de femmes, détachées du fond, ronde bosse, se colorent harmonieusement ; un grand médaillon de femme, vue de face, reproduit avec bonheur le type de la *Giocunda* de Léonard. Avant de le voir, je n'aurais pu croire qu'il fût possible de trouver dans la glaise ces yeux voilés et souriants, ces fossettes si jeunes et si enfantines, ce front pudique et timide, que M. Moine nous a donnés. Je ne sais pas si jamais la sculpture a lutté de plus près avec la peinture. Nous pouvons affirmer, au moins d'après deux exemples, que l'auteur a tout ce qu'il faut pour faire d'admirables bustes de femmes. Il possède tous les éléments nécessaires pour traduire fidèlement et sans pauvreté les moindres accidents qui se rencontrent dans une tête ; il entre à merveille dans l'esprit d'une physionomie ; or, le plus souvent, la beauté d'une femme s'évanouit sous l'ébauchoir du sculpteur. Il semble que le marbre est inha-

bile à reproduire les finesses d'une chair si peu accentuée, qui se ride à la peau, sans que les muscles aient l'air de s'en mêler. On le sait, les lèvres et les yeux d'une femme ont bien plus à faire pour compléter l'expression de sa pensée, que ceux d'un homme. La raison en est simple ; nous avons généralement la structure musculaire du visage plus énergique et plus riche, les contractions sont beaucoup plus sensibles, et, partant, plus faciles à traduire. De là vient que tant de femmes jolies au jour, charmantes sur la toile, sont dures et sèches quand elles ont passé par le ciseau du praticien ; et cependant je m'assure, en toute sécurité, que M. Antonin Moine eût trouvé dans la tête si populairement célèbre et admirée de Mme A. de V plus de ressources et de richesses que M. Bouchot. Il n'aurait pas exagéré si malheureusement la simplicité des plans dans les attaches du cou et des épaules ; il eût fait sourire les lèvres, regarder les yeux, enfin il eût donné à tout le visage la jeunesse et la vie que le peintre n'a pas su trouver ; il eût enrichi le modèle au lieu de l'appauvrir, et nous aurions une de ces têtes comme on en voit au Musée d'Angoulême.

Un Tigre dévorant un Crocodile, de M. Barye, se distingue surtout par une grande vérité d'attitude, par une grande finesse de modelé. Je suis fâché que l'auteur ait choisi les proportions d'une demi-nature. Je ne crois pas qu'on puisse copier plus fidèlement. Il y a de la rage dans le tigre qui dévore, et de la souffrance dans le crocodile qui se tord sous ses dents. Je reprocherai à M. Barye d'étouffer la vie de ses animaux sous une multitude de détails reproduits trop petitement. J'aimerais mieux cent fois que les détails fussent moins nombreux, mais plus fortement accusés : la complication de l'étude et de l'exé-

cution donne à l'œuvre un caractère inévitable de sécheresse et de dureté. Il y a ici excès de conscience, une patience dépensée à profusion; c'est un défaut facile à corriger. Moins littéralement exacte, la sculpture de M. Barye serait plus grande et plus belle, elle serait moins réelle, mais plus vraie; elle gagnerait en élévation ce qu'elle perdrait en fidélité puérile. Toutefois, et malgré ces critiques, le groupe de M. Barye est admirable : personne peut-être ne pourrait faire aussi bien, et l'auteur seul peut faire mieux. Nous avons vu de lui des modèles, en plâtre, de cerfs, de chiens et de chevaux, empreints du même talent, et blâmables sous les mêmes rapports. M. Barye, à qui son *Caïn* avait mérité un second prix à l'Académie, s'est créé dans l'étude et la reproduction des animaux une spécialité personnelle. Il a bien fait, à notre avis, de suivre son goût, et de s'isoler ainsi de toute imitation. Qu'il essaie, et il le pourra sans peine, de substituer à son exactitude un peu hollandaise, plus de largeur et de hardiesse, et nous lui devrons des œuvres d'un mérite réel, incontestable.

VI

MM. E. Delacroix et Sigalon.

Il y a un mois, à l'ouverture du Salon, nous répugnions à parler de MM. Delacroix et Sigalon. La *Liberté*, le *Saint Jérôme* et le *Christ* n'étaient pas convenablement placés pour être bien jugés. Aujourd'hui le hasard, ou le caprice peut-être, leur a fait justice. On peut les voir et les étudier ; nous pouvons raconter librement ce que nous avons éprouvé devant ces tableaux : on pourra nous contredire ;

mais au moins ce ne sera pas aveuglément, et l'on nous aura compris.

Jusqu'à présent, on reprochait à M. E. Delacroix de n'apporter pas assez de conscience et de sévérité dans l'exécution de sa peinture. On ne lui contestait pas l'ardeur et l'énergie de ses compositions. On reconnaissait volontiers la richesse et la variété de son imagination. On savait tout ce qu'il y avait de grandeur et de souplesse dans son invention ; mais on prétendait savoir de bonne source qu'il ne savait pas, ou même qu'il ne voulait pas exécuter, qu'il s'en souciait peu, qu'il s'était arrangé systématiquement une manière incorrecte et négligée, dont il ne voulait pas sortir. Aujourd'hui, M. E. Delacroix donne à toutes ces assertions un éclatant démenti. Il n'y a pas, au Salon de cette année, un seul tableau dont l'exécution soit plus serrée, plus sévère, plus complète que celle de sa *Liberté*. Jamais il n'avait apporté dans l'achèvement d'une œuvre, plus de persévérance et de courage ; jamais il ne s'était plus difficilement contenté. Il a lutté corps à corps avec la nature. On a blâmé le ton gris qui règne sur toute la toile, mais je ne saurais me ranger à cet avis. Eût-on voulu qu'il plaçât les acteurs de son drame sous un ciel italien ? Il a mis de la poussière parce qu'il en a vu, parce qu'il y en avait. Ce n'est pas sa faute, si notre climat n'est pas plus riche, plus éclatant. Il a pris la scène telle qu'elle s'est passée sous ses yeux, et il en a tiré un admirable parti.

Faut-il blâmer, faut-il louer l'alliance de l'allégorie et de la réalité qui préside à cette composition ? Nous blâmerons le principe en lui-même, mais nous louerons l'exécution : le succès absout. Évidemment, dans la pensée de l'auteur, l'allégorie donne, à la scène qu'il veut repré-

senter, une grandeur nouvelle et plus imposante ; elle ajoute à la réalité le caractère idéal qui lui manque ; en l'élevant, elle l'éloigne ; elle ajoute à nos souvenirs d'hier la majesté que l'histoire seule, et la plus lointaine, possède et semble se réserver comme un privilége exclusif : mais une fois cette idée acceptée, ne fallait-il pas la mener à bout d'autre sorte ? Cette jeune fille qui guide le peuple, a-t-elle vraiment l'idéalité dont le peintre voulait la revêtir ? Le type de sa figure et de ses membres est-il assez grand, assez en dehors de nos habitudes ? L'énergie et l'animation de ses traits suffisent-elles à en faire un être surnaturel ? A ne considérer la chose que d'une façon absolue, nous ne le croyons pas ; mais en présence de la toile de M. Delacroix, toutes nos préventions s'évanouissent. Sa *Liberté* est si belle, si hardie, si guerrière, si noble, que nous serions fort embarrassé de lui appliquer nos idées préconçues. Les cadavres du premier plan sont d'une exécution irréprochable ; le cuirassier à droite râle encore du dernier coup qu'il a reçu ; le gamin à gauche, qui tient un pistolet, est pris sur le fait, et rappelle à tout le monde ce qu'ils ont vu en juillet dernier. Mais le souvenir s'embellit de toute la supériorité de l'art sur la réalité. L'homme au chapeau poudreux, au pantalon gris, à la redingote lézardée, au visage terreux et amaigri, placé près du gamin, est d'un type ignoblement beau. On lit sur sa figure le jeu, la débauche, la misère et le courage.

N'y a-t-il donc aucune critique à faire dans ce tableau ? J'en sais plusieurs, et même d'assez graves. D'abord la toile n'est pas en perspective, le fond est à une distance indécise, et danse ; on ne sait où le placer. Est-il loin ? Est-il près ? C'est une question difficile à décider.

Et puis, contre l'habitude de l'auteur, qui souvent,

après avoir admirablement composé, exécutait incomplétement, n'a-t-il pas, cette fois-ci, dépensé tout son talent, tout son génie dans l'exécution successive de toutes les parties de son œuvre, avant de l'avoir suffisamment méditée? a-t-il vraiment conçu et créé avant de faire? Nous ne voudrions pas affirmer le contraire, mais au moins nous en doutons. Que si l'on nous demandait d'expliquer plus nettement notre pensée, un peu confuse peut-être dans la forme, nous répondrions que nous voyons bien dans ce tableau tous les élémens d'une action, mais que l'action en elle-même nous semble absente. On ne voit pas précisément si le combat est en train, s'il finit ou s'il commence.

La *Liberté* de M. Delacroix sera-t-elle comprise par le public? Jusqu'à présent il n'y a guère lieu de le croire. Malgré le jour favorable sous lequel elle est maintenant placée, il ne paraît pas qu'elle soit destinée à obtenir le succès éclatant qu'elle mérite. C'est tout simplement le plus beau tableau du salon; c'est une œuvre qui doit durer; mais pour la comprendre tout entière, pour apprécier toutes les richesses et toutes les franchises de l'exécution, il faut le même temps et la même étude que pour saisir le *Don Giovanni* ou la *Sémiramide*. Il n'est pas donné à l'esprit ou aux yeux de saisir par improvisation ce qui n'a pas été improvisé, de deviner du premier coup, et comme en se jouant, ce que l'artiste a longtemps essayé ou cherché. Ç'a été de sa part un travail de conscience; et il faut, pour le juger, la même attention sérieuse à laquelle il s'est lui-même résigné.

Et ainsi, quand il serait vrai, comme je le crois, que peu de personnes apprécient à sa juste valeur la *Liberté*, ce ne serait pas une raison suffisante pour désespérer de l'avenir et de la gloire de M. E. Delacroix. Loin de là,

l'opposition constante qu'il a rencontrée sur sa route, depuis ses premiers débuts, n'a pas médiocrement servi au perfectionnement et à l'agrandissement de son talent. S'il eût d'abord conquis l'enthousiasme et la popularité, s'il eût été accepté d'emblée, il aurait involontairement cédé à la paresse, à l'indolence, inséparables d'un succès trop rapide et trop facile. Si l'on en doutait, toute l'histoire de l'art serait là pour le prouver.

Je crois donc que M. E. Delacroix doit se féliciter de toutes les guerres qu'il a eu à soutenir depuis dix ans avec les critiques sincères ou envieux; la lutte commence à s'épuiser, le temps de l'épreuve s'achève. Bientôt l'initiation sera complète; avant un an peut-être, le public rougira, sans qu'on l'en prie, des triviales plaisanteries qu'il a écoutées et répétées sur un talent original et personnel; l'avénement définitif du novateur ne pourra plus être mis en question, et son règne sera d'autant plus solide et durable, qu'il lui aura fallu plus de temps pour établir sa domination.

Gros, Géricault et Delacroix, voilà les trois grands noms que notre siècle va donner à l'histoire de la peinture! Voilà ce que l'écume de toutes les réputations qui bouillonnent autour de nous laissera surnager; voilà les phares imposants qui serviront à rallier nos souvenirs, et dont la lumière éclatante se réfléchira sur d'autres noms pour les sauver du naufrage.

Quand toutes les œuvres qui s'entassent chaque jour auront cessé de nous préoccuper par leur nouveauté d'hier; quand les perpétuels rajeunissements des mêmes idées, que l'ignorance ou l'inattention veulent bien prendre pour des créations, n'auront, pour survivre à leurs auteurs, d'autre droit que leur mérite; quand toutes les amitiés

seront devenues silencieuses et muettes, alors l'oubli fera justice de toutes les gloires factices, de toutes les immortalités si facilement promises et acceptées, et le flot, en se retirant, ne laissera debout qu'un petit nombre de cimes élevées; le reste aura disparu, et l'œil en cherchera vainement la trace.

Le Meurtre de l'Evêque de Liége est placé de manière à n'être pas vu. Heureusement nous avons pu le juger à l'aise au Musée Colbert, et en attendant qu'il plaise à MM. du Louvre de lui assigner un jour plus convenable au renouvellement prochain, nous invoquerons nos souvenirs, si confus et si lointains qu'ils soient. Plus tard, si nous nous sommes trompé, si notre mémoire nous a mal servi, nous y reviendrons et nous pourrons nous corriger.

Le moment choisi par le peintre est celui que W. Scott a inventé dans *Quentin Durward;* car je ne crois pas que l'histoire se trouve ici d'accord avec le romancier. L'évêque arrive, traîné violemment par deux soldats, dans la salle où le Sanglier des Ardennes achève son orgie. Il y a, dans la figure et l'attitude du prélat, quelque chose de singulièrement imposant, qui contraste vivement avec la figure et le geste de ceux qui l'amènent. On voit qu'il essaie, avant de mourir, de rassembler ses dernières forces et de ressaisir un reste de dignité. Posé comme il est, si les bras qui l'étreignent venaient à le quitter, on le croirait à l'autel, appelant sur la foule qui l'entoure, la bénédiction divine.

Quand une fois on a bien saisi toute l'élévation et la majesté de ce premier acteur, les yeux se portent d'eux-mêmes sur le meurtrier; sa figure domine hideusement la table immense autour de laquelle sont accoudés ou endormis ses convives, épuisés de débauche et de vin. A voir

les yeux béants et stupides qui sont tournés sur lui, on comprend bien qu'il n'a qu'un mot à dire, et que la tête de l'évêque va tomber au moindre signe qu'il lui plaira de faire.

Pourquoi faut-il que M. E. Delacroix n'ait pas eu la liberté de développer cette admirable et magnifique composition, dans les mêmes proportions que *les Enfers* de Rubens ou que *les Noces* de Paul Véronèse? Alors, sans doute, nous n'aurions pas à lui reprocher les singuliers caprices, les bizarres inégalités d'exécution qui frappent si désagréablement dans ce tableau. Il semble que le découragement et la contrainte l'aient arrêté par secousses, qu'il ait pris et quitté son œuvre comme un enfant qui boude ses jouets après s'en être amusé. Plusieurs têtes du premier plan sont moins faites, moins avancées que d'autres du second et du troisième.

Espérons qu'un jour, l'empressement et l'admiration populaires lui permettront d'agrandir et de compléter, pour la galerie du Luxembourg, cette esquisse si habilement et si ardemment inventée.

On parle d'une *bataille de Nancy*, fort avancée à ce qu'il paraît. L'aurons-nous avant la clôture du Salon? Nous le souhaitons bien sincèrement, mais nous n'en savons rien encore. Ce serait très-probablement quelque chose de nouveau pour nos yeux habitués à la bataille historique. Lebrun et Horace Vernet ont trouvé, pour parer et arranger le carnage, des méthodes symétriques dont le public commence à se lasser. Une bataille où l'on se battrait, où les épisodes, au lieu de descendre jusqu'à l'élégie ou l'anecdote, se dégageraient naturellement du sujet, et formeraient, en se réunissant, une vaste et ardente épopée, voilà ce qu'il nous faudrait; l'aurons-nous, et quand l'aurons-nous? Le

Saint Jérôme et le *Christ* de M. Sigalon se distinguent par plusieurs mérites. Mais ces mérites sont inégalement répartis, et pour ma part, je préfère de beaucoup le *Saint Jérôme*. Je blâmerai dans le *Christ* le mouvement des bras, qui me paraît forcé ; le modelé des muscles du torse, qui me paraît inconciliable avec la souffrance et l'épuisement. Nos habitudes et la réflexion s'opposent à ce que le Christ se rapproche, même lointainement, du caractère athlétique. Les femmes placées en bas de la croix sont d'une belle expression ; mais il me semble que la longueur des membres et du cou est généralement exagérée. Ce défaut se faisait déjà sentir dans l'*Athalie* du même auteur. Ici nous le retrouvons, mais affaibli.

Le *Saint Jérôme* est d'une belle conception, le groupe des anges est d'une invention et d'une exécution élevées ; celui de gauche, dont le torse et la cuisse sont vus en raccourci, qui tient d'une main la trompette, et qui, de l'aurte, montre le ciel qui l'envoie, étonne et ravit par l'ardeur et la simplicité de son attitude, et plus encore par l'immense difficulté que présentait la réalisation des lignes et des plans.

Y a-t-il progrès chez M. Sigalon ? Oui, si l'on compare le *Saint Jérôme* à l'*Athalie ;* mais la question ne se résout pas aussi facilement, ni d'une façon si décisive, quand on prend la *Locuste* pour point de départ.

Je ne sais pas, en effet, si M. Sigalon n'a pas perdu, en simplicité, ce qu'il gagne en précision et en assurance dans l'exécution de sa peinture. Il semble qu'il cherche la difficulté par plaisir ; qu'il répudie une première et soudaine idée, parce qu'elle lui semble trop naïve, trop rapidement trouvée. Une fois, il lui est arrivé de faire du premier coup une charmante composition, placée aujourd'hui dans la

galerie du Luxembourg, *le Billet doux*. On y retrouvait toute la correction de la *Locuste*, avec une couleur plus vraie, plus harmonieuse. Il ne paraît pas que l'auteur soit là-dessus du même avis que nous; car en admettant, ce que je ne voudrais pas nier, qu'il fût possible, et même nécessaire, de donner à ce tableau ou à ceux qui le suivraient plus de solidité, un modelé plus serré, au moins était-ce une voie nouvelle que l'artiste s'était ouverte, dans laquelle il pouvait marcher à son aise; mais il a brusquement et volontairement renoncé à cette nouvelle manière, qui me paraît être la vraie, au moins pour lui; celle qui sympathise le mieux avec le fond même de son talent. Je ne voudrais pas pour cela lui défendre de traiter des sujets énergiques ou dramatiques auxquels je le crois propre. Je n'entends parler que de son exécution.

Or, il me semble que les études de M. Sigalon, en même temps qu'elles révèlent une ardeur et un courage très-louables et très-rares, démontrent aussi jusqu'à l'évidence que le mieux est souvent l'ennemi du bien. Je ne parlerai pas de la couleur : je ne crois pas qu'il soit jamais appelé à devenir un grand coloriste. Mais pour restreindre nos critiques au dessin, n'arrive-t-on pas nécessairement à croire que le travail, et le travail poussé à l'excès, a pu seul amener M. Sigalon à ce modelé sculptural qui répugne à la toile? Il y a dans le *Saint Jérôme* un savoir myologique infini, une connaissance approfondie de l'anatomie humaine; mais ce savoir, si utile, si indispensable d'ailleurs, il faudrait s'en servir sans le montrer; il faudrait construire les formes et les colorer, sans indiquer comme on les construit et les colore. Diderot dit quelque part, avec un enthousiasme dont lui seul était capable, que le géomètre Lahire, en traçant l'épure du dôme de Saint-

Pierre de Rome, a trouvé que la courbe du dôme est précisément celle de la plus grande résistance. Permis à Diderot, avec la tête et le cœur qu'il avait, de s'émerveiller sur la rencontre du géomètre et de l'architecte; mais à coup sûr Michel-Ange n'en serait pas moins un admirable architecte, quand Lahire ne nous eût pas appris ce qu'il a trouvé.

Et ainsi, quand M. Sigalon, au lieu de laisser lire à travers la peau les dimensions et l'arrangement des muscles, se contenterait de colorer, de répartir l'ombre et la lumière, de manière à traduire ce qu'on ne voit pas, ce qu'on ne peut pas voir, tout n'en irait que mieux : il serait aussi savant et plus simple.

Croyez-vous que Phidias serait moins grand et moins habile, quand Gall ne serait pas venu ajouter son témoignage à celui de Winckelmann, et nous expliquer ce que signifient le front du Jupiter et la forme donnée à la tête de Vénus? Que la science explique l'art, à la bonne heure; que l'art se serve de la science, je n'y vois aucun inconvénient. Mais je ne saurais voir, sans chagrin et sans regret, la science et l'art confondre leurs missions, et vouloir, par les mêmes moyens, réaliser deux pensées si différentes quoique si voisines. Sans la vérité, il n'y a pas de beauté possible : mais la vérité n'est pas toujours belle, surtout quand elle veut montrer pourquoi et comment elle est vraie.

VII

Le Cromwell, la Patrouille turque, les Trois Grâces.

Enfin, le *Cromwell* est venu; un accident imprévu l'avait, dit-on, retardé. A peine avons-nous appris son arrivée, que nous nous sommes hâté de l'aller voir. Nous étions curieux d'en jouir et de le juger; nous souhaitions ardemment que cette œuvre nouvelle, si impatiemment attendue, vînt donner un éclatant démenti à toutes nos paroles, tromper toutes nos prévisions et railler toutes nos théories. Notre plaisir y eût trouvé son compte; et, au risque de voir notre joie contredire notre avis, nous eussions fait bon marché de notre vanité. Nous aurions saisi avec empressement l'occasion de montrer combien peu nous tenons à notre pensée, si explicite et si complète que nous l'ayons faite, toutes les fois qu'une vérité *plus vraie* nous apparaît; nous aurions volontiers, et du premier coup, consenti au progrès.

En présence du *Cromwell*, reconnaîtrons-nous que nous nous sommes trompé? Confesserons-nous que le dédain et la colère nous ont emporté trop loin? Accepterons-nous l'engouement public, et nous faudra-t-il rétracter notre première protestation? Après avoir proclamé l'adresse de M. Paul Delaroche, après avoir analysé sa méthode et indiqué ce qu'elle a d'étroit, de mesquin et d'éphémère, un remords soudain viendra-t-il nous saisir? Le Protecteur nous arrachera-t-il un cri d'indignation? et, ravi en extase, confus et honteux d'une première étourderie, de-

manderons-nous pardon au génie du peintre de l'avoir si indignement méconnu? A toutes ces questions si graves, nous voudrions pouvoir répondre : oui, mais, de bonne foi, la chose est impossible.

Le *Cromwell* est en effet, sous tous les rapports, la pire et la plus pauvre de toutes les œuvres de M. Paul Delaroche. Jamais, à ce qu'il nous semble, il n'avait révélé d'une façon plus décisive et plus triste la nullité de sa pensée; jamais il n'avait démontré, avec une évidence si complète, pourquoi et comment l'adresse, si exquise et si habile qu'elle soit d'ailleurs, doit nécessairement échouer contre un sujet dramatique et simple. Nous n'aimions pas l'*Élisabeth;* une reine encore vivante et déjà verte comme un cadavre vieilli, toutes ces robes neuves arrangées autour d'elle, tous ces meubles éclatants, toutes ces flottantes draperies, si naïvement, si gauchement opposées à la scène du premier plan, il n'y avait là rien qui pût nous séduire et nous charmer. Nous préférions encore le président Duranti, malgré le caractère mélodramatique de la composition. A vrai dire, les principaux acteurs de ce drame étaient plutôt de carton que de chair; le dos de la femme agenouillée était d'une raideur désespérante; le geste de l'enfant était volontiers télégraphique; mais, à tout prendre, c'était une œuvre *réussie*, le *Mazarin* et le *Richelieu*, malgré les innombrables défauts qui les déparent, ou plutôt qui les constituent, et sans lesquels ils ne pourraient pas exister, étonnaient par l'habile disposition des masses, par l'harmonie calculée des lignes, par l'ingénieuse opposition des couleurs; ils auraient pu servir de modèle à de charmantes tapisseries. Les deux princes anglais, tout violets qu'ils soient, incapables de vivre et de parler, lourdement exécutés, maniérés dans leurs moindres détails,

dénués de tout caractère historique, sans date, sans climat, sans patrie, auraient pourtant formé, pour un appartement, un panneau d'un rare mérite. Nous avons dit ailleurs notre pensée sur le portrait de *Dona Anna*.

Mais de toutes ces compositions, au *Cromwell*, si défectueuses, si blâmables qu'elles soient, l'intervalle est immense.

Ici, en effet, l'exécution pittoresque n'est pas plus médiocre, mais elle est, de beaucoup, plus insuffisante. Ailleurs, dans les précédents tableaux que nous avons mentionnés, M. Delaroche suppléait, par le charlatanisme de la disposition, à ce qui lui manque. S'il n'inventait pas réellement, il arrangeait; s'il ne savait pas rendre ses figures et ses acteurs, il savait les placer. Il savait déguiser, à propos, ce qu'il y avait d'incomplet dans leur construction et dans leur visage; il escamotait, au besoin, un geste ou une attitude, en plaçant le personnage dans un jour incertain. Avec un peu de bonne volonté, on s'y laissait prendre.

Mais ici la supercherie était impossible. Il fallait, avant tout, être vrai, d'une vérité franche et hardie, mais simple, mais trouvée, mais facile à comprendre et à saisir. Or, jusqu'à ce que le contraire soit démontré, nous penserons et nous dirons que le caractère de cette composition est absolument insaisissable. Où est la date? où est l'authenticité du fait? Nous ne le rechercherons pas. Où le peintre a-t-il vu qu'Olivier Cromwell ait ainsi gaspillé son temps et ses yeux? Où a-t-il lu que le Protecteur, après avoir abattu la seule tête qui lui faisait obstacle, se soit ainsi arrêté pour la contempler? Je ne le demanderai pas. Que la chose soit vraie ou non, peu importe, il lui appartenait, à lui artiste, de la rendre vraisemblable. Cinq-Mars, de Thou, Richelieu, ne sont pas les mêmes dans l'histoire que

dans l'imagination d'Alfred de Vigny; mais s'ils ne sont pas réels, ils sont vrais selon l'art. Il n'est pas bien sûr que Léonora Galigaï ait jamais eu les hautes qualités, l'ardente énergie qu'il lui attribue; à la bonne heure! Mais si nous avions un reproche à lui faire, ce n'est pas dans les mémoires du temps que nous irions le chercher. Dans le drame et dans le roman, tout est vivant et vrai. Ce qu'il y a de trop dans l'un et dans l'autre, ce qui passe inaperçu dans le livre, ce qui ralentit l'action au théâtre, c'est un luxe de poésie et de philosophie, trop rare pour qu'on le blâme, mais trop réel pour qu'on ne l'indique pas.

Malheureusement M. Paul Delaroche ne mérite ni la même sévérité, ni la même indulgence. Non-seulement son *Cromwell* n'est pas pas vrai, non-seulement il n'est pas vraisemblable; il est impossible. Je défie, en effet, qu'on devine et qu'on surprenne les sentiments et les pensées dont le peintre a voulu animer sa physionomie. Est-ce la joie, le dédain, le mépris, le remords, la crainte de l'avenir, le regret du passé, un soudain retour, une subite intelligence du néant de la grandeur? espérance ou repentir? Je ne vois pas un trait du visage qui me révèle un seul de ces sentiments. Je suppose que l'auteur, après avoir longtemps hésité entre les différentes expressions qu'il pouvait choisir, ne sachant auquel entendre, craignant le trop ou le trop peu, s'est enfin décidé pour l'impassibilité; mais il n'a pas, que je sache, réussi même à exprimer ce dernier sentiment. Pour moi, le caractère du *Cromwell* est encore en délibération. Or, la délibération, si louable d'ailleurs, si nécessaire dans la science, ne saurait être admise dans aucune des formes de l'art. Que l'imagination délibère avant de créer et de produire, rien de mieux, mais que l'œuvre, une fois produite et créée, demeure in-

décise et participe encore du doute et de l'hésitation, voilà ce que je ne saurais accepter à aucune condition. C'est par de pareils procédés qu'on arrive à *Lascaris*, à *l'Épicurien* et au *Cromwell*.

Hors de la conception, le doute c'est l'impuissance. Supposez un instant que Dieu, à l'image duquel l'artiste a été fait, fût placé dans les mêmes conditions, et dites si le monde était possible.

Je ne sais pas où M. Delaroche a vu un cercueil pareil à celui qu'il a fait; et le sien paraît exécuté d'après nature; mais je serais tenté de croire qu'il l'a commandé. A moins qu'un renseignement spécial, une tradition authentique ne vienne me contredire, je prendrai volontiers celui-ci pour une boîte à violon.

Les meubles, le drap mortuaire, les bottes du Protecteur ne laissent rien à désirer pour la propreté, et en même temps pour la mollesse de l'exécution. Je ne crois pas qu'il soit possible d'exécuter, plus petitement, une si grande peinture. Le Salon prochain nous apprendra si l'auteur doit se corriger, et s'il doit renoncer à l'arrangement et à l'adresse, pour entrer dans l'art et dans la poésie. Jusque-là, nous en douterons légitimement.

Nous aurions voulu parler plus tôt de M. Decamps; mais le temps nous a manqué. Aujourd'hui toutes les compositions que nous avons admirées, au mois de mai dernier, ont disparu du Salon; et ainsi nous ne dirons rien de l'*Hôpital des chiens*, de son *Ane* et de ses *Singes*, ni de ses *Bohémiens en caravane*. Le public ne pourrait plus vérifier nos observations et nos critiques. Un jour, si l'Administration des Musées, éclairée par les nombreux avis qui lui arrivent de toutes parts, se décide à faire, tous les ans, une exposition de six semaines, il y aura tout à la fois profit pour l'art,

le public et la critique. On n'aura plus le temps de se blaser sur les meilleures compositions ; et, ce qui vaut bien mieux encore, on ne sera plus obligé d'admettre trois mille tableaux pour se dédommager d'avoir fermé le Louvre pendant quatre ans aux artistes contemporains.

Mais si nous regrettons sincèrement que M. Decamps ait retiré ses précédentes compositions, nous nous consolons sans peine ; les deux nouveaux tableaux qu'il a envoyés réunissent, en effet, toutes les qualités qui distinguaient les premiers ; et l'un des deux, *la Patrouille turque*, a plus d'importance et d'élévation que les autres.

Sa *Maison turque*, exécutée dans un sentiment d'exquise et intime naïveté, ne laisse rien à désirer sous le rapport de l'harmonie et de la lumière. Les murs crayeux et chauds se mirent dans l'eau, l'eau frémit et se plisse, les barques se balancent. Il y a sur toute la toile une vérité d'ensemble et de détail, un bonheur et une puissance d'exécution que rien ne saurait surpasser ; peut-être n'y a-t-il pas assez de profondeur.

Sa *Patrouille* est admirablement composée. Le pacha, au regard calme et grave, est posé sur son cheval avec une assurance parfaite. Les soldats au galop sont dans une attitude énergique et vraie. Ils ne tiennent pas à terre. J'aime surtout le nègre à droite.

M. Decamps est un artiste privilégié. Toutes ses œuvres, quelles qu'elles soient, frappent d'abord et à la fois par un double caractère. Quoi qu'il fasse et qu'il invente, la composition échappée à son pinceau est toujours facile comme une improvisation, et sévère comme une idée longtemps méditée, concue et réalisée à loisir et avec une infatigable persévérance ; et cependant on se tromperait étrangement si l'on croyait qu'il improvise, qu'il produit en se jouant.

Loin de là, jamais peut-être, depuis Rembrandt, il ne s'est rencontré un peintre plus amoureux de son œuvre, d'une coquetterie plus savante et plus habile ; jamais on n'a mis pour plaire et pour séduire plus de moyens en usage. Ce que l'inattention et l'ignorance prendront volontiers pour de la négligence, cache un travail singulièrement ingénieux, un système complet et personnel, difficile à saisir peut-être, inimitable, inaliénable, mais réel, mais incontestable.

Il y aurait folie à vouloir le deviner, folie encore plus grande à vouloir l'expliquer; essayer de traduire en paroles ce qu'un admirable génie, aidé de plusieurs années d'études persévérantes, a créé pour son usage; décrire, analyser et reconstruire, de toutes pièces, l'instrument qu'il s'est fait pour agir avec une égale puissance sur la foule des curieux et des artistes; si de pareilles pensées pouvaient naître et durer quelques instants, la réflexion, même la plus hâtive, les chasserait bientôt. Des exemples de tous les jours sont là pour protester contre l'étourderie et la maladresse de semblables tentatives. En Allemagne et en Italie, on a publié des volumes sur la méthode de Paganini, et ces jours derniers, un M. Ernest, de Vienne, est venu, devant un auditoire français, essayer de réaliser cette méthode prétendue. Il paraît que les traités se taisent sur plusieurs secrets importants, ou bien il faudrait croire que M. Ernest ne les a pas suffisamment étudiés. Dans les sciences mêmes, où la logique est plus visible et plus officielle, où les procédés sont, à ce qu'il semble, les mêmes pour tous les esprits, on a voulu créer des manières d'avoir du génie; mais sans doute il existe, pour l'emploi même de procédés identiques, des procédés secrets ou inconnus, ou du moins irrévélables, lors bien même qu'on les découvrirait. Plusieurs fois, en effet, on a re-

trouvé le secret de Newton; et je ne sache pas que les possesseurs prétendus de ce précieux trésor aient rien ajouté aux mathématiques, à la physique, à l'astronomie. Si Laplace et Fresnel s'en sont servis, au moins est-il vrai qu'ils ne l'ont dit à personne.

Et ainsi, je ne prétends pas avoir découvert comment et pourquoi M. Decamps est un grand artiste, un artiste inimitable, personnel, qui ne fait suite à personne, à qui personne ne pourra faire suite, qui ne se rattache ni aux Flamands ni aux Anglais, aussi loin de Wilkie et d'Allan que de Terburg et de Metzu. Explique qui voudra ce talent original, tellement singulier, tellement *lui*, qu'il ne pourra pas même fonder d'école. Il aura des *singes* et pas un élève. Sous la poussière de ses pas il naîtra quelques empreintes, qu'on essaiera de suivre pour retrouver la route qu'il a prise; on se flattera de savoir d'où il vient et où il va, on se fera fort de dire quel fil lui a servi de guide; mais au premier détour on perdra la trace, au premier souffle de vent les empreintes s'effaceront, et il ne restera aux annalistes et aux curieux qu'ils auront mystifiés, que l'humiliation et le regret de s'être égarés à sa poursuite.

Que si pourtant on interroge avec sévérité sa conscience, si l'on essaie de lire clairement dans ses souvenirs toutes les impressions diverses, rapides ou durables, unanimes ou contraires, qu'on a pu éprouver devant la *Patrouille turque*, la plus complète, la plus vivante et la plus belle de toutes les œuvres de M. Decamps; si l'on cherche à démêler de quelle manière le plaisir nous est arrivé, de quelle façon nous avons été heureux, alors on s'aperçoit que l'artiste abuse parfois, et avec une sorte d'entêtement, de l'opposition des fonds et des têtes. On se surprend à regretter qu'il détache si souvent et avec une prédilection si

marquée, des figures brunes sur des murs blancs. Cette manière, qui saisit d'abord, et qui donne à la composition une singulière clarté, a cependant de graves inconvénients : elle ôte à la toile, quelle que soit d'ailleurs la disposition linéaire des plans, toute espèce de profondeur. On a beau faire, on a beau varier les proportions de ses personnages, les derniers vous sautent aux yeux comme les premiers. Vainement inventerait-on le paysage le plus harmonieux et le plus vrai. Avec l'habitude une fois prise de silhouetter ses acteurs sur une muraille blanche ou un terrain clair, on anéantit l'espace où ils se meuvent, on ôte l'air qu'ils respirent. Ces défauts, très-saisissables dans une composition importante, ou même seulement dans une peinture à l'huile un peu rendue, échappent facilement à l'œil dans une aquarelle, avec laquelle on est moins exigeant. Dans cette dernière manière de peindre, en effet, les ressources sont moins nombreuses, au moins pour ce qui concerne la *fuite* et le *modelé*. On peut obtenir des tons aussi purs, aussi francs, plus francs et plus purs peut-être ; mais, à moins de gouacher, on n'arrive jamais à une si complète illusion.

Je crois donc que la peinture de M. Decamps ressemble trop à ses aquarelles. Toutes deux sont également admirables ; mais ce qui suffit aux unes ne suffit pas à l'autre. Si un jour, encouragé par le succès, il se décidait à traiter des sujets plus importants dans de plus vastes proportions, les défauts que nous venons de signaler, et qui, à notre avis, sont très réels, deviendraient plus sensibles encore.

Le sujet de la *Patrouille turque* s'explique de lui-même : le soldat qui devance la troupe, et placé à gauche, indique de la main la boutique d'un marchand qui, sans doute, a vendu à faux poids. Le pacha a reçu la plainte,

et il vient faire justice à la mode du pays. Il semble, à voir les exécuteurs de la sentence qu'il va porter, qu'ils la connaissent d'avance ; il y a dans toutes leurs attitudes quelque chose de si dévoué, de si naïvement servile, de si prêt à obéir, de si profondément insouciant, qu'après avoir longtemps contemplé tous les épisodes de cette scène orientale, tous les détails de ce drame qui recommence tous les jours dans les rues de Smyrne et de Stamboul, il semble qu'on a voyagé soi-même, et de sa personne, au pays du despotisme.

De pareilles compositions ne s'inventent pas de toutes pièces; ce que M. de Chateaubriand dit quelque part, en parlant de l'épopée : *La meilleure partie du génie se compose de souvenirs*, s'applique merveilleusement à la *Patrouille turque*. M. Decamps, en effet, a vécu plusieurs années dans l'Orient; la scène qu'il a traduite, il s'en est souvenu, il y a lui-même assisté plusieurs fois dans ses voyages. Ce qu'il avait vu et senti, il nous l'a montré, et, grâce à son talent, grâce à son exécution tout à la fois naïve et sévère, nous l'avons vu et senti comme lui.

Une fois déjà, M. E. Champmartin nous avait montré l'Orient, mais sous un autre aspect ; sa *Vue de Jérusalem, une Halte dans le Désert*, où l'auteur s'était représenté lui-même à côté de l'abbé Desmazures, nous avaient familiarisés avec le ciel et le climat du Levant. M. Decamps a pris l'Asie dans un autre sens; il est moins littéral et plus poétique ; il copie moins, et il compose davantage. D'ordinaire, il resserre son poëme dans d'étroites limites; mais, jusqu'à présent, nous ne saurions le blâmer. Il a pris la route la plus sûre pour arriver à une rapide popularité. Plus tard, quand il sera posé, avec l'énergie et la simplicité que nous lui connaissons, nous ne doutons pas qu'il

ne réussisse à réaliser sa pensée, sous toutes les formes et dans toutes les proportions qu'il lui plaira de choisir ; alors il travaillera pour les galeries et les musées, au lieu de produire pour les cabinets. Il nous déroulera successivement toutes les pages si éclatantes et si riches de cet Orient qu'il connaît si bien, qu'il a tant étudié ; il nous enseignera ces mœurs si mystérieuses et si naïves dont on parle tant, et qu'on connaît si peu. A sa suite, et avec ses leçons, nous désapprendrons l'Asie factice et mensongère de Thomas Moore, et nous entrerons plus intimement dans l'Asie que *le Giaour*, *la Fiancée d'Abydos* et le *Don Juan* avaient commencé à nous révéler.

Les Trois Grâces de M. Pradier excitent parmi les curieux une admiration générale. On s'étonne, et avec raison, de l'adresse merveilleuse avec laquelle l'artiste a su donner au marbre tant de souplesse et de docilité. C'est, en effet, un travail d'une prodigieuse habileté. On voit sans peine, et bien vite, que l'auteur ne s'en est pas rapporté à son praticien, qu'il n'a pas suivi la méthode généralement adoptée aujourd'hui, et qu'après avoir modelé la glaise de son groupe, il n'a pas compté sur une main étrangère pour traduire en marbre jusqu'aux moindres détails de sa pensée ; tout au plus a-t-il fait équarrir le bloc qu'il devait ciseler. Le courage et la persévérance ont, cette fois, porté leurs fruits, et l'on trouve dans *les Trois Grâces*, une harmonie et une hardiesse d'exécution que l'équerre et le compas, même dans les mains du plus habile ouvrier, ne sauraient jamais atteindre.

Est-ce là un bon ouvrage ? La composition est-elle bien entendue ? Les types choisis par l'artiste sont-ils bien choisis, suffisamment variés, fidèlement rendus ? L'exécution, si remarquable sous le point de vue purement ma-

nuel, est-elle vraie dans le sens le plus intime du mot? La nature, triée, idéalisée, est-elle d'accord avec les modèles que M. Pradier a mis sous nos yeux? En un mot, cette sculpture si adroite est-elle, aussi, belle et consciencieuse? Ce n'est pas notre avis.

Si nous avons cru devoir féliciter l'auteur de son courage à faire lui-même, nous le blâmerons en même temps, et aussi sévèrement qu'il est en nous, de sa déplorable facilité à se contenter de l'à peu près. Je ne doute pas, en effet, qu'il n'ait étudié sur la nature les attitudes qu'il a données à ses trois figures; mais, évidemment, il n'a pas apporté dans cette étude une attention suffisante; il s'est trop hâté d'arriver au résultat, sans rechercher comment il pouvait y arriver; il a trop compté sur sa main, et malheureusement il a une main désespérante; il trouve si vite sous l'ébauchoir ce qu'il veut, qu'il n'a pas le témps de regarder à loisir. Il voit mal parce qu'il fait trop vite.

Or, la sculpture, qui de tous les arts est le plus sevère, le plus abstrait, le plus en dehors de toutes les habitudes de la vie réelle, ne s'improvise pas impunément; on ne joue pas avec le marbre comme avec la couleur : l'erreur est plus facile à commettre, plus difficile à réparer. C'est, avant tout, un art de conscience et de méditation; c'est, tout à la fois, la forme la plus durable et la plus laborieuse de la pensée humaine.

M. Pradier ne paraît pas avoir là-dessus les mêmes idées que nous; il se confie à son ciseau comme un homme d'esprit à sa parole. Il semble qu'il produise avec une insouciance complète, sans s'inquiéter jamais de rivaliser avec la nature, qu'il a sous les yeux; il a, pour l'embellir et l'idéaliser à sa manière, une méthode particulière qui consiste à la *passer*, à l'arrondir. De cette façon, il élimine

d'emblée les principaux obstacles de l'exécution ; il réduit à rien les problèmes nombreux qui se présentent, il les résout en ne les acceptant pas. Il s'est construit un système qui rappelle tout à la fois l'arrangement de Canova et le travail de Girardon. Il est aussi maniéré que le premier, aussi mou que le second ; il se trompe, comme Canova, en suivant dans la composition une idée plutôt pittoresque que sculpturale. Or, à mon avis, ce défaut est grave, et ne va jamais sans de fâcheux résultats ; ce n'est jamais sans un préjudice notable qu'on se méprend sur les attributions de l'instrument que l'on emploie. Voyez presque en même temps le sculpteur italien peindre en marbre, et le chef de la dernière école française, David, sculpter sur la toile. Tous deux, à différents titres, ont mérité la célébrité qui leur est acquise ; tous deux ont travaillé, avec persévérance, à régénérer l'art qu'ils professaient. Mais la voie où ils étaient entrés était une voie violente et fausse ; eux morts, personne n'y a plus marché. Je ne parle pas de *l'Amour et Psyché* que possède le Musée d'Angoulême : c'est le pire de tous les ouvrages de Canova ; mais *la Madeleine*, que ses admirateurs les plus passionnés proclament son chef-d'œuvre, *la Madeleine* elle-même serait plus belle sur la toile qu'en Carrare. L'impression qu'on éprouve en la regardant rappelle bien plus Correggio que Phidias, et *les Sabines* ressemblent bien plus à un bas-relief qu'à un tableau.

Cette violence faite à deux arts voisins et rivaux, mais distincts, profondément séparés, créés et mis au monde pour deux missions spéciales et diverses, ne pouvait durer longtemps. Ces deux rameaux d'un même arbre, nés d'un tronc commun, nourris dans le même sol, avaient pris, sous le pied de deux hommes puissants, un faux pli qu'ils ne

pouvaient garder ; ils ont relevé la tête et repris la direction qui leur appartenait.

Après David, Géricault ; après *Léonidas*, la *Méduse ;* après Canova, David ; après *la Madeleine*, les bustes si vrais, si fins et si grands de Bentham, de Châteaubriand, de Goëthe et de Paganini.

M. Pradier continue la manière de Canova. Comme lui, il met la grâce avant tout ; mais la grâce qu'il préfère est souvent plus symétrique qu'harmonieuse ; et ainsi, dans le groupe que nous avons sous les yeux, il s'est bien plus occupé de l'arrangement et de l'entrelacement des bras de ses trois modèles, que de l'intime vérité des attitudes, que de l'expression des gestes attribués à chacune d'elles.

Les têtes surtout sont d'une pauvreté désespérante ; elles sont là pour compléter le corps, rien de plus ; elles sont là comme indispensables, comme nécessaires, comme inévitables. Mais à voir la négligence leste et dédaigneuse avec laquelle l'auteur les a traitées, je suis tenté de croire que, s'il eût trouvé un moyen honorable de ne pas les faire, de les voiler par exemple, comme l'*Agamemnon* du peintre grec, il ne s'en fût pas fait faute.

Cette inadvertance volontaire, à ce qu'il semble, repose sur une fausse intelligence de la sculpture, et surtout sur une notion incomplète de la puissance et des moyens qui lui appartiennent dans les temps modernes. Les habitudes de notre vie sociale répugnent à donner aux têtes une importance secondaire. Le climat d'Athènes voulait le contraire. Le nu que l'on avait tous les jours sous les yeux, mieux compris, plus amoureusement étudié, préoccupait d'abord l'attention, souvent même réussissait à l'absorber tout entière ; et ainsi, dans *la Vénus de Milo*, la tête, bien que conçue dans un type admirable d'harmonie et de

finesse, la tête est moins faite que le torse ; il y a même tout un côté du visage tellement simplifié, que c'est plutôt une indication qu'une exécution complète. Pourquoi cela ? C'est que les yeux grecs ne regardaient la tête qu'après le corps, et pourvu qu'elle fût d'accord avec le reste, ils étaient satisfaits. Ceci est au moins vrai de la plupart de leurs statues. De nos jours, sans aucun doute, Phidias eût donné à la *Vénus* un visage plus étudié, plus savant, plus fouillé, composé d'un plus grand nombre de plans. Comme l'art, en même temps qu'il réalise une idée personnelle, est destiné à produire d'unanimes et rapides impressions, l'artiste ne s'y fût pas mépris, et il eût mis dans les yeux, dans les tempes et sur les lèvres, tous les sentiments et toutes les pensées que Van-Dyck et Lawrence ont semés à profusion dans leurs portraits. Notre David l'a bien compris, et personne n'a fait du masque humain une étude plus profonde et plus sévère.

Les Trois Grâces de M. Pradier, dont les têtes ne valent absolument rien, ne sont pas non plus irréprochables dans les autres parties ; et ainsi, les cuisses sont uniformément rondes ; les plis que l'auteur leur attribue sont mesquins et petitement faits. Le bas du ventre est gonflé, tendu, manque de jeunesse et de santé ; le dos et les bras méritent les mêmes critiques ; l'ensemble du groupe éveille plutôt le désir que l'admiration. Épreuve infaillible, irrévocable ; condamnation sans appel ; témoignage éclatant et triste. A de pareils signes, vous pouvez reconnaître et prononcer hardiment que l'artiste n'a pas rencontré la vraie beauté ; car en présence de la beauté, l'admiration précède le désir et souvent même l'exclut. Ce n'est que par un retour sur nous-mêmes que nous convertissons un sentiment élevé en un appétit grossier.

Et cependant M. Pradier possède une exécution habile et adroite, que nous verrions avec peine gaspillée à profusion, dans des œuvres sans foi et sans conscience. Nul doute que s'il veut étudier sévèrement la nature, il n'arrive à de bons résultats. Dans l'art, la durée n'est qu'à ce prix. Avec la facilité qu'il possède, il peut accumuler sans peine des ouvrages sans nombre; mais il se prépare, en persistant dans la voie où il est entré, un amer repentir. Avant longtemps l'engouement superficiel qu'il aura excité s'éteindra; ses amis deviendront moins ardents à le soutenir, il se survivra.

VIII

MM. Th. Gudin, Camille Roqueplan, Paul Huet.

Voici encore une gloire qui s'éteint, un nom qui pâlit et s'efface devant les yeux dessillés. Depuis plusieurs années, M. Th. Gudin est en possession d'une réputation éclatante et presque tyrannique. Dès qu'il était question, dans un salon, d'une marine, d'un lever de soleil, d'une promenade sur l'eau ou d'un naufrage, aussitôt on nommait M. Gudin. Il avait l'entreprise exclusive des frégates, à peu près comme Horace Vernet, même du vivant de Géricault, avait le privilége unique de savoir faire les chevaux. C'était une portion inaliénable de l'héritage paternel, et encore devions-nous le remercier humblement de vouloir bien nous appeler un jour à en jouir avec lui. Aujourd'hui les batailles d'Horace ne se portent guère mieux que les chasses de Carle. Les marines de M. Gudin sont-elles plus

valides, dureront-elles plus longtemps, et l'illusion n'est-elle pas déjà évanouie?

On se souvient qu'en 1827, le premier coup fut porté à M. Gudin par une marine d'E. Isabey. Le public étonné se demandait, avec embarras, si vraiment un jeune homme inconnu pouvait, à son début, rivaliser et lutter avec un maître. On n'osait pas encore décider la question par l'affirmative. On se serait bien gardé d'insulter si légèrement à une gloire souveraine et paisible; mais la blessure était faite, la religion était entamée, le doute était né; et du doute à l'incrédulité il n'y a qu'un pas. Aujourd'hui l'opinion publique, même la plus naïve et la plus ignorante, celle qui se laisse aller paresseusement à ses premières impressions, sans chercher le pourquoi ni le comment de son plaisir ou de son ennui, a fait un pas immense, mais inévitable, elle en est venue à oublier le maître avec une ingratitude exemplaire. Les mêmes yeux qui s'empressent avec avidité devant *le Port de Dunkerque*, passent négligemment devant les innombrables productions dont M. Th. Gudin a tapissé le grand Salon et plusieurs travées de la galerie des Trois Écoles. A défaut de qualités solides et sérieuses, il faut avouer au moins que la quantité ne manque pas. Il a semé à profusion les œuvres de ses mains. Mais, de bonne foi, c'est une fécondité déplorablement stérile. Je ne veux pas m'arrêter à cataloguer les sujets de toutes sortes qui ont passé par cette rude épreuve; la besogne serait au moins inutile. Je sais bien que l'auteur a eu la prétention d'étudier et de reproduire des climats très-variés, depuis la France jusqu'à l'Afrique, depuis Neuilly jusqu'à Sidi-el-Ferruch; mais, en conscience, il n'y a qu'à changer l'étiquette, et l'on est assuré de n'avoir pas changé de pays. Le voyage n'existe que

dans le livret. Le *Coup de Vent du* 16 *juin* 1830, les *Environs d'Ostende*, les *Côtes de Normandie*, ce m'est tout un ; je n'y vois aucune différence. C'est partout et à tout propos, la même transparence et la même diaphanéité, le même ton alternativement beurré ou doré, les mêmes flots, plus semblables à de la fumée qu'à de l'eau, les mêmes navires ivres et chancelants ; je ne parle pas des plantes et des figures humaines : ce n'est pas la partie spéciale de l'auteur ; je ne sais pas pourquoi il s'est cru obligé de les faire. Tous les jours, en effet, on lit sans répugnance et sans colère au bas d'une lithographie : *Paysage de M***. Figures, par Victor Adam.* Pourquoi M. Th. Gudin ne s'est-il pas adressé à M. Victor Adam ? Pourquoi ne lui a-t-il pas commandé des Kabyles, des Bédouins, des soldats de la ligne et des chevaux? Car j'ai encore sur le cœur tous les guerriers français ou africains de M. Gudin.

Nous pouvons, sans crainte, affirmer que M. Th. Gudin ne se relèvera pas au Salon prochain. Il pourra monter ou descendre à son gré, aller en avant ou reculer, essayer de se former ou s'entêter, et s'enfermer dans le système qu'il s'est composé à son usage, et qu'il a, depuis plusieurs années, si habilement et si utilement exploité : quoi qu'il fasse, il ne réussira pas à retrouver l'indulgence aveugle et l'enfantine complaisance d'un public perdu sans retour, séduit à une religion nouvelle, ardent à l'étude et à la contemplation de la nature simple et vraie, amoureux avant tout des tentatives hardies, honteux aujourd'hui de l'engouement où il s'était jeté tête baissée, et qui demande surtout qu'on l'intéresse et qu'on l'émeuve.

Ce n'est qu'à ces deux conditions qu'on peut captiver et retenir l'attention. Or, je ne sache pas que M. Gudin possède les moyens de réaliser ces deux conditions.

L'éducation publique a été longue, mais grave et irrévocable. Son indifférence pour les œuvres de M. Gudin est maintenant un fait acquis à l'histoire de l'art, tout aussi bien que son admiration évanouie. Que le progrès ait été lent et pénible, nous le concevons sans peine. Il est triste de désapprendre une affection de cœur et d'esprit. On renonce difficilement aux formules toutes faites dont on se sert depuis longtemps. Il est si commode d'avoir pour l'arrangement et la dépense de ses idées une mesure toute faite, une et invariable; quand vient l'heure où l'on reconnaît qu'on s'est trompé, on se sent saisi d'une honte douloureuse; la rougeur vous monte au front, et ce n'est pas sans répugnance qu'on se décide à contracter de nouvelles admirations.

Mais aujourd'hui, à ce qu'il nous semble, le public en a bravement pris son parti. Je sais bien qu'il est capricieux en diable. Il ne l'a que trop prouvé, Dieu merci, et je plains bien sincèrement ceux qui s'exposent, de gaieté de cœur, à subir toutes les inégalités multiples et indéfinissables de ses goûts et de son caractère. Mais cependant, au fond de tous ses caprices, il y a une impression vraie, une idée durable. Les opinions qu'il professe, il ne les fait pas; il les reçoit de plus haut, et s'il ne les comprend pas toujours intimement et complétement, au moins faut-il avouer qu'il s'y dévoue avec une sincérité parfois assez prudente; et ainsi, aujourd'hui, s'il désavoue et s'il renie M. Gudin, c'est que, sans doute, il a vu le mieux quelque part; c'est qu'on lui a montré qu'il avait tort; c'est qu'il a ouvert les yeux, et que ses regards ont rencontré ailleurs ce qu'ils cherchaient vainement dans l'objet de sa première admiration.

Est-ce à dire pour cela que M. Gudin n'a aucun talent?

Le croire ou le dire serait se méprendre grossièrement : il y a une raison à tout. Puisqu'il a réussi, c'est qu'il avait quelque moyen de réussir. Ce moyen, quel est-il? Est-ce un dessin sévère, une ordonnance harmonieuse et riche de lignes et de contours, une profonde et complète intelligence de la lumière et de la perspective, un art merveilleux pour varier et colorer les mouvements et les tons des terrains ? Mieux et moins que tout cela. Un procédé plus rapide et plus facile, une singulière adresse pour enjoliver et poncer tout ce qu'il touche, pour donner aux flots un aspect soyeux, aux maisons un reflet de velours, au ciel un ton chaud et doré, tout ce qu'il faut enfin pour produire un effet clair et saisissable. C'est de la peinture dont l'impression est toute prête sur la toile même. C'est une œuvre fausse et menteuse, mais exécutée de telle sorte que l'artiste l'a regardée pour vous, et qu'il a préparé à l'avance ce que vous en devez penser. Vous êtes sérieusement dispensé de la juger et de l'étudier. Vous n'avez qu'à passer et vous emportez à la course l'émotion ou l'intérêt qu'une contemplation de deux heures pourrait à peine vous donner. L'auteur s'est chargé de sentir pour vous; tout est disposé de façon que vous n'avez plus qu'à jouir. Mais il vous épargne la peine d'attendre et de chercher. Vous n'avez que faire de varier la distance du point de vue. A droite ou à gauche, n'importe, vous êtes sûr de subir l'intention de l'artiste. Ce qu'il a voulu vous imposer, vous l'éprouverez inévitablement. C'est, il est vrai, une singulière manière d'entendre l'art, et je ne vois pas, pour ma part, quel profit le public ou l'artiste en peuvent retirer. Mais enfin la chose est ainsi. Le peintre s'est substitué à la nature. Il a mis partout son organisation étroite, frêle et mesquine. Il a rétréci l'horizon au champ de ses yeux,

composé le paysage avec ses idées uniformes et monotones. D'études sérieuses, de lutte haletante avec la vérité, il n'y a pas trace. Mais le public accepte et imite volontiers la paresse de l'artiste. C'est une dépense parfois pénible, que d'écouter pour entendre, de regarder pour voir, de lire pour comprendre. C'est ce qui fait le succès des ponts-neufs, des romans sensibles, et de la peinture de M. Gudin. En la voyant, on se rappelle involontairement les rêves représentés à l'Opéra dans les ballets féeries. Il semble que cette nature factice se passe derrière un rideau de gaze. L'artiste s'interpose, entre elle et vous, comme un verre tellement taillé que vous ne pouvez plus apprécier la forme vraie des objets et des hommes. Que la paix soit avec les cendres de son nom, et qu'il aille dormir en paix avec tous ceux qui ont partagé son règne, et dont le trône a disparu; qu'il aille retrouver et consoler les ombres de MM. Hersent et Horace Vernet. Il a fait son temps et gagné ses chevrons; qu'il aille aux Invalides, et qu'il essaie de se distraire avec les souvenirs de sa gloire passée.

M. Camille Roqueplan est un artiste ingénieux et habile, formé aux leçons de Bonington, moins vrai, moins consciencieux, moins poétique que le maître qui lui sert de modèle; mais, à tout prendre, tellement varié dans ses compositions, tellement heureux dans le choix de ses sujets, si adroit à dissimuler les difficultés qu'il élude, à déguiser les problèmes d'exécution qu'il escamote, qu'il faut, pour découvrir dans ses ouvrages les défauts qu'il y a laissés, toute l'avide curiosité d'une critique sincère, toute l'ardente persévérance qu'inspire un amour sérieux de l'art; ces défauts, peu sensibles d'abord, insaisissables au premier coup d'œil, et qui, sans déparer les tableaux de M. Roqueplan, diminuent cependant leur valeur intime et réelle,

consistent généralement à sacrifier la vérité à l'effet, à se contenter trop souvent d'un à peu près improvisé, facilement trouvé, rendu plus facilement encore, au lieu de chercher par des études courageuses et incessamment renouvelées à lutter avec la nature, a reproduire jusqu'aux moindres accidents de lumière et de couleur qui la diversifient. A ce qu'il semble, M. Roqueplan voit la nature rapidement, ne s'arrête pas longtemps à la regarder, et d'ailleurs se soucie peu de l'idéaliser. Cependant il lui arrive souvent de la copier avec un rare bonheur, témoin les charmantes études que nous avons de lui cette année. La plus grande de ses compositions, au moins de celles qui sont actuellement au Salon, car, avant la fin de l'exposition, nous en aurons, sans doute, une autre plus importante, une *Marine prise sur les côtes de Normandie*, n'est pas, selon nous, la plus heureuse. Les flots sont lourdement touchés, et ne sont pas rendus. J'aime mieux le fond, et je le trouve charmant de lignes et de tons. Les deux barques et les passagers sont d'un mouvement hardi et vrai. Mais le ciel est impardonnable ; et avec le talent que nous connaissons à l'auteur, nous avons lieu de nous étonner qu'il ait pu s'en contenter : les nuages manquent absolument de légèreté, de mobilité. Au reste, cette composition n'est pas complétement achevée, et il faudrait peu de chose pour corriger ce qui manque. Une *Vue de Rome au clair de la lune*, exécutée au pastel, a surtout appelé notre attention. Il y a dans l'exécution de ce morceau une prodigieuse habileté. Simplicité, vérité, tout s'y trouve réuni. Il y a là plus de conscience et d'étude que dans la plupart des tableaux à l'huile que l'auteur a envoyés. Je n'en dirai pas autant d'un autre pastel placé dans la même galerie, et qui représente un gros temps. Cette fois-ci l'ar-

tiste a trop compté sur sa facilité; il a fait un abus fâcheux de l'adresse et de l'escamotage qu'il entend si bien. Il s'est trop confié à la rapidité habituelle de son exécution. C'est la charge d'une bonne chose, mais il s'en faut, et de beaucoup, que ce soit une composition complétement bonne. Je ne sais pas si l'auteur y attache une importance réelle; mais je crois qu'il aurait tort d'y voir une preuve nouvelle, un témoignage solide et durable de son talent pittoresque.

Sa manière de voir la nature manque de profondeur et de gravité. C'est une perpétuelle improvisation, variée, étincelante, qui se joue et se transforme, qui échappe le plus souvent à la critique, que les conseils et le blâme ne sauraient atteindre, qu'il faut accepter pour en jouir; mais aussi c'est une succession indéfinie d'œuvres sans portée et sans durée, une série interminable de succès de tous les jours, qui s'ajoutent sans se réunir, qui éblouissent et qui n'éclairent pas, qui ne se constatent qu'en se renouvelant, qui gâtent en même temps l'artiste et le public. Il nous semble que M. Roqueplan possède en lui-même de quoi faire mieux que cela. Qu'il prenne, puisqu'il le peut, son art de plus haut et de plus loin. Qu'il s'évertue à voir, plus intimement, ce qu'il a vu jusqu'ici d'une manière trop leste et trop superficielle. Qu'il compose et qu'il invente au lieu de se souvenir et d'arranger. Qu'il produise pour les galeries au lieu d'improviser à profusion pour les albums et les cabinets, et nous lui promettons avec sécurité un succès durable et solide; peut-être s'est-il laissé séduire aux éloges prématurés, à l'admiration complaisante de ses amis. Mais qu'il y songe, aujourd'hui qu'il en est temps encore, s'il persiste dans son exécution lâchée et incomplète, il n'arrivera jamais à des œuvres parfaitement belles, à des compositions d'un intérêt inaltérable et soutenu. Il

séduira, mais il ne durera pas. Puisse le tableau que nous attendons nous donner un éclatant démenti !

M. Paul Huet est aujourd'hui placé à la tête d'une nouvelle école de paysagistes, dont les principes et les habitudes ne sont pas encore nettement établis, mais qui doit inévitablement détrôner MM. Watelet, Bertin et Bidault. Evidemment les idées qu'il se propose et qu'il poursuit ne sont pas encore complétement réalisées; toutefois il a fait depuis le dernier Salon d'immenses progrès, et bientôt, sans doute, dans un an peut-être, nous pourrons juger définitivement les lois qu'il veut fonder, les effets qu'il veut obtenir, les formes d'art et de poésie qu'il veut naturaliser parmi nous. On a dit qu'il relevait des paysagistes anglais, et spécialement de Daniel et de Turner. Je n'en crois rien, et je professe, au contraire, jusqu'à plus ample informé, que, s'il y a coïncidence, ressemblance, analogie, au moins l'imitation, la génération des deux manières est impossible à démontrer. Je pense très-sérieusement que M. Paul Huet a voulu et veut encore, d'après des réflexions nombreuses et purement personnelles, ramener le paysage à la nature, et que, pour y arriver, il a senti la nécessité impérieuse de rompre violemment et brusquement avec les principes aujourd'hui adoptés. Qu'est-ce, en effet, que les paysages aujourd'hui en possession de l'admiration ou plutôt de l'approbation publique? Car, malheureusement, nous sommes, avant tout, un peuple de jugeurs; avant de jouir et de nous laisser aller naïvement au plaisir, avant de subir une impression grave ou gaie, nous voulons, avant tout, nous former un avis. L'Italie et l'Angleterre n'attendent pas si longtemps le rire ou les larmes, et font meilleur marché de leur enthousiasme, et chez eux les arts n'en vont pas plus mal. Eh bien! le paysage officiellement beau

que nous acceptons et que nous prenons pour de la peinture, celui qui peuple nos galeries et qui soutire aux curieux des exclamations de surprise et de joie, celui qui nous satisfait, est d'un prosaïsme désespérant, d'une platitude et d'une nullité inimaginables, et soulève contre nous le dédain des étrangers, et de tous ceux qui, chez nous encore, ont compris et se rappellent tout ce qu'il y avait de poétique et d'élevé dans Claude Lorrain et Poussin, de naïf dans Ruysdaël, de pittoresque et d'animé dans Turner. Pour ces esprits sérieux et recueillis, amoureux, avant tout, d'impressions profondes et progressives, demandant qu'on les émeuve et qu'on les enlève aux réalités d'hier et d'aujourd'hui, c'est grand'pitié de voir décorés du nom de paysages historiques les tableaux qu'on nous envoie de Rome, et qui, pour s'appeler d'un nom italien, n'en sont pas moins, grâce au système qu'ils représentent et qu'ils expriment, grâce aux lois symétriques auxquelles ils se soumettent, très-inférieurs à nos rues et à nos grandes routes. Vraiment, c'est bien la peine d'aller chercher si loin des lignes et des masses, d'aller s'éclairer du soleil de Florence et de Naples, pour rester si fort au-dessous de la nature qui nous entoure, des spectacles qui nous assiégent et que nos yeux rencontrent à cent pas de la ville.

Que si l'on se reporte, idéalement, à l'impression douloureuse que de pareilles œuvres doivent produire sur l'âme d'un véritable artiste, on comprendra sans peine que M. Paul Huet ait ouvert et suivi la voie qu'il s'est faite, et qu'il ait trouvé des hommes prêts à marcher sur ses traces. Lui aussi, il veut la nature et la réalité, mais la réalité vraie, c'est-à-dire poétique, vivement sentie, finement et courageusement étudiée; il veut surtout traduire ses impressions personnelles et intimes. Il n'a pas comme tant

d'autres l'orgueilleuse présomption de faire le portrait en pied d'un parc ou d'un ruisseau. Il voit, il regarde, il s'en va, il se souvient, et emporte avec lui des traces ineffaçables, des gages certains de ses voyages et de ses études; puis, quand vient l'heure de l'invention, quand il veut composer, il choisit dans ses souvenirs, il fait dans ses croquis un triage sévère, il rallie et groupe les éléments que la nature lui donne, autour d'une idée grande et poétique. Il se propose une impression à produire, un effet à atteindre, un but à toucher, et une fois à l'œuvre, il lutte selon ses forces, avec un louable courage, pour accomplir son projet. Le succès a-t-il couronné ses efforts? Oui, si l'on compare le pas qu'il vient de faire à ses premiers débuts. En 1827, il n'avait pas encore clairement dégagé la valeur de la lettre qu'il cherchait, il n'avait pas encore résolu, même approximativement, le problème qu'il avait posé. Cette année, s'il n'a pas trouvé le caractère définitif, la forme dernière et irrévocable à laquelle il prétend s'arrêter, s'il n'a pas encore pleinement révélé la poésie qui lui tient au cœur, au moins pouvons-nous assurer que l'initiation pittoresque, commencée il y a quatre ans, est aujourd'hui fort avancée. Involontairement, par un soudain et inévitable retour de pensée, les débuts de M. Paul Huet rappellent les premières *Méditations* de Lamartine. En présence de ses œuvres comme à la lecture des *Méditations*, on éprouve la même impression; c'est la même rêverie vague et immense, le même entraînement vers des pensées graves et indéfinissables; on voit s'ouvrir devant soi le même horizon lointain et infranchissable.

Convient-il que la peinture, qui, de toutes les formes de l'imagination, est la plus positive et la plus réelle, se propose et tâche de réaliser et de traduire de semblables

impressions? Appartient-il au pinceau de lutter avec la poésie et la musique, de prétendre comme elles à la fantaisie, à la fantaisie pure? De pareilles et si délicates questions ne sauraient se résoudre, en théorie, d'une façon décisive. Il n'appartient qu'à l'histoire de les trancher.

Nous choisirons entre les nombreux paysages de M. Paul Huet, le plus important et le plus élevé, et que le livret désigne ainsi : « Le soleil se couche derrière une vieille » abbaye située au milieu des bois. » L'exécution générale de ce tableau révèle, bien évidemment, un parti pris évidemment nouveau. Dans la pensée de l'artiste, la nature extérieure n'est poétique et grande, capable de saisir et d'attacher, qu'à la condition d'être aperçue par masses et par lignes tellement distribuées et coordonnées ensemble, que les unes soient éteintes et sacrifiées, les autres éclatantes et enrichies au profit d'un effet voulu. Il répugne aux détails, il néglige à dessein et en vue d'une intention plus haute, ce qui dans la vie et dans les spectacles de tous les jours, nous frappe médiocrement ou ne produit sur nous qu'un effet mesquin et prosaïque; mais ici l'abus est bien près de l'usage. Heureusement, M. Paul Huet n'est pas tombé dans le même défaut que Martyn. Il n'a pas, comme lui, substitué à l'impression pittoresque une impression purement poétique. Il n'a pas méconnu comme lui la mission spéciale de la peinture. Sans nul doute il y a plusieurs critiques et même de très-graves à faire dans son grand paysage. Le fond de son allée à gauche est cerné et mat. L'arbre dépouillé et chauve qui monte jusqu'au cadre du même côté, n'est pas heureux, ou du moins se termine sèchement. C'est peut-être vrai, mais ce n'est pas d'une vérité bien choisie. J'aime et j'admire le ciel et les deux tours de l'abbaye; l'eau est transparente et vive, les

arbres s'y mirent et s'y réfléchissent harmonieusement; mais je ne saurais accepter les cerfs et les daims que l'auteur a placés dans ses clairières. Pour le cerf du premier plan, passe encore, le modelé en est peut-être un peu dur, le ton n'est pas heureux; mais au moins sa forme est appréciable. Quant à ceux du fond, ils ne valent absolument rien. Ces défauts très-réels pourraient facilement être corrigés. Avec un peu de bonne volonté et quelques jours d'étude d'après nature, l'auteur arriverait facilement à de meilleurs résultats.

Je ne parle pas, et pour raison, de quelques paysages moins importants, exécutés dans la première manière de l'auteur, d'un caractère indécis et confus, dans lesquels on saisit difficilement l'intention qu'il s'est proposée. Pour juger ses principes et l'école qu'il fonde, il faut le prendre à son dernier mot, au dernier développement de sa volonté.

Or, et malgré nos critiques, malgré l'exécution incomplète de plusieurs parties, malgré ce qui manque à plusieurs éléments du tableau, pour être possibles, il résulte de l'œuvre générale un effet grand et poétique, une pensée intime et profonde. C'est à coup sûr, et quoi qu'on dise, le plus beau, le plus vrai paysage du Salon. Ce n'est pas une chose parfaite, et l'artiste a encore de grands progrès à faire, pour bien faire, même selon ses principes, pour se contenter lui-même. Mais il faut se défier des choses parfaites du premier coup. Un caractère parfait, une tête parfaite, un livre parfait, sont souvent, tout simplement, parfaitement nuls et inoffensifs. Là où rien ne blesse, on regrette souvent l'animation et la vie. Pour les jugeurs, cela vaut mieux. Mais pour ceux qui sentent et qui pensent, c'est une douleur vraie, ce n'est pas vivre et jouir.

IX

MM. A. et T. Johannot, MM. Lugardon et Bonnefond.

Le public et les artistes conservent tout récent encore le souvenir du *Roi de Bohême;* personne n'a pu oublier les délicieuses et fantasques inventions dont M. Tony Johannot à su embellir ce ressouvenir ingénieux de Sterne, de Rabelais et de Beroald de Verville. Il faut aller en Angleterre chercher Cruikshank pour trouver quelque chose à opposer aux compositions variées et indevinables de Tony Johannot. Sans lui, en effet, Charles Nodier n'eût pas été complétement compris. C'est une forme nouvelle et vivante ajoutée à sa pensée, c'est une note inattendue, un son imprévu, un accord inouï sur l'instrument qu'il manie si habilement. Tony Johannot lui a rendu le même service que Cruikshank aux admirables pamphlets publiés sous George IV, et dont l'aristocratie anglaise s'égayait tous les soirs. Il a fait pour Nodier ce que Delacroix a fait pour le Faust de Goëthe, ce qu'il fera peut-être pour le Goetz de Berlichingen. C'est un bonheur bien grand et bien réel pour un artiste, quel qu'il soit, de voir sa pensée, qu'il a conçue et rêvée complète et armée de toutes pièces, mais qu'il a, malgré lui, livrée aux curieux, boiteuse et mutilée, renouvelée, rajeunie, complétée par une métamorphose habile, par un nouvel effort de l'art, mais de l'art aidé d'autres moyens; et ainsi Smirke a traduit Gilblas et Don Quixote; et, sans nul doute, Le Sage et Cervantes s'en trouvent bien.

Mais, dans *le Roi de Bohême*, Tony Johannot ne s'était montré à nous qu'à l'aide d'un artiste habile et fidèle, mais qui n'était pas lui, qui respectait jusqu'aux moindres détails de sa fantaisie, mais qui, cependant, lui était indispensable, dont il ne pouvait pas se passer. Sans Porret, nous n'aurions pas les croquis du *Roi de Bohême*.

Les eaux-fortes dessinées et gravées par MM. A. et T. Johannot pour les romans de Fénimore Cooper, égalent ce qu'on connaît de mieux en ce genre.

Mais tous deux ont bientôt compris tout ce qu'il y a de lent et de monotone dans la gravure, si habile et si souple qu'elle soit. Ce n'a été pour eux qu'un laborieux acheminement vers un art plus complet et plus haut, vers la peinture. Ils n'ont étudié à aucune école, ne se sont formés aux leçons d'aucun maître; ils ne doivent qu'à eux-mêmes, et à eux seuls, le talent original et personnel qu'ils viennent de révéler dans une langue nouvelle. Cette langue, qu'ils ont apprise comme par improvisation, ils ne la parlent pas encore avec une aisance complète. Parfois, on sent que l'instrument ne se plie pas docilement à tous les caprices de leur imagination; mais cette hésitation, bien naturelle et bien excusable, ne saurait durer longtemps. Encore quelques mois, et ils auront complétement aplani tous les obstacles qui ralentissent leur marche. Qu'ils se défient pourtant de leur prodigieuse facilité. A mesure que les moyens mis en usage deviennent plus variés, plus complexes, à mesure qu'il est permis de lutter de plus près avec la nature, la critique devient plus exigeante et plus sévère. Ce qui était permis dans une eau-forte, ce qui satisfaisait dans une gravure sur bois, ce qui, grâce à l'habileté de Porret, pouvait raisonnablement passer pour un croquis à la plume, ne suffit plus dans

la peinture à l'huile. Les tableaux exécutés pour Walter Scott par MM. A. et T. Johannot, et dont plusieurs déjà, et la meilleure partie, sont connus par la gravure en taille-douce, se ressentent un peu des premières études des auteurs. C'est la même facilité abondante et sûre d'elle-même, habituée à l'improvisation, singulièrement heureuse dans ses fantaisies; c'est un choix éclatant et varié de tons et de couleurs, mais ce n'est pas de la peinture solidement faite. Sous le bien qu'on y trouve, on devine le mieux, et l'on a tout lieu d'espérer que le mieux ne se fera pas longtemps attendre. Dans cette vivante galerie de cabinet, on peut saisir et suivre de nombreux progrès.

Le *Don Juan* de M. A. Johannot, *une Scène de Campagne* de Tony, sont recommandables sous plusieurs rapports, et supérieurs aux compositions que nous venons de mentionner. Le modelé est plus serré; il y a plus d'air, plus de profondeur, moins de timidité dans l'exécution, un empâtement de couleur plus osé et d'un meilleur effet. C'est une peinture plus solide.

Une Arrestation, par M. A. Johannot, est le premier ouvrage important de l'auteur. C'est la première fois qu'il s'essaie dans un cadre un peu large, où il ait ses coudées franches, où ses acteurs puissent lever la tête, élargir leurs poumons, se parler à distance et vivre à l'aise leur vie de tous les jours. Or ici, et eu égard aux premières habitudes, aux études antérieures de l'artiste, c'est une besogne toute nouvelle, un instrument dont il fallait deviner ou apprendre le doigté. L'épreuve était difficile et dangereuse à tenter, surtout à l'époque où nous sommes; au milieu de trois mille ouvrages qui depuis deux mois nous ont rassasiés et gavés de peintures, il ne fallait pas une

hardiesse médiocre pour débuter dans une voie nouvelle devant un public blasé, causeur et frivole, qui dort aux grands airs, et qui se réveille aux notes fausses, qui écoute le Fidelio avec indifférence, et qui applaudit dans le Freyschütz le chœur des chasseurs, c'est-à-dire, le pire et le plus trivial de tous les morceaux de la partition. Eh bien! M. A. Johannot n'a pas hésité un seul instant, et il est sorti de l'épreuve avec un rare bonheur; il a gagné dans ce travail de nouvelles qualités, et cependant l'intérêt sérieux que nous inspire le talent pittoresque de M. A. Johannot, l'intime et involontaire sympathie qui nous rattache à lui, nous obligent de lui soumettre plusieurs critiques très-graves, qui ne sauraient diminuer en rien le mérite réel de son tableau, mais qui, bien méditées, et patiemment vérifiées sur la toile, pourraient l'inviter à un travail nouveau, et ajouter à sa composition ce qui lui manque, l'unité.

La scène se passe sous le cardinal Richelieu, peu importe, c'est aujourd'hui un mérite mesquin que la fidélité historique. L'érudition court les rues, l'art ne vit pas de la forme d'un meuble, de la ciselure d'un anneau ou de la coupe d'un pourpoint. Les romans historiques, les drames historiques, la peinture historique, la politique historique sont assurément de très-belles choses, quand on sait les bien faire; mais l'histoire ne saurait créer de toutes pièces des romanciers, des dramatistes, des peintres ou des hommes d'État. Elle donne le vêtement; mais sous la cuirasse ou le manteau, au temps de la Fronde ou de la Ligue, il faut sentir battre un cœur d'homme; et voilà ce que les livres de toutes les bibliothèques du monde ne sauraient suppléer.

Et ainsi nous négligerons, à dessein, de remercier

M. A. Johannot de sa fidélité, de son scrupule à reproduire les costumes du temps. C'est aujourd'hui, en peinture, ce qu'est l'orthographe dans un livre. On n'est pas symphoniste, parce qu'on a l'oreille juste, parce qu'on ne brise pas la mesure. Donc, si M. A. Johannot a sincèrement étudié le caractère extérieur attribué à la date de son sujet, tant mieux pour lui; mais sa peinture n'est pas là. Après un examen attentif de son tableau, il nous a semblé que la poésie et l'intérêt étaient éparpillés, que la composition n'était pas reliée d'une façon assez serrée, que tous les masques de ses acteurs étaient uniformément expressifs, que toutes les physionomies étaient également tendues, qu'il y avait dans l'accent de toutes ses figures quelque chose de criard et d'aigu; en regardant successivement tous les personnages du drame, on regrette que pas un n'ait été sacrifié à propos, rejeté dans l'ombre, que pas un n'ait consenti à parler plus bas, pour permettre aux autres de se faire entendre. Or, il en est résulté un grave inconvénient. L'intérêt n'est pas concentré, et on pourrait volontiers décomposer l'action, non pas en épisodes successifs, ralliés et groupés ensemble autour d'un pivot commun, mais en quatre actions partielles, également importantes, indépendantes l'une de l'autre, complètes à elles seules; on peut commencer de gauche à droite, et l'on trouve quatre groupes auxquels l'auteur a également départi, et avec une égale générosité, l'expression pathétique qu'il entend si bien et dont il dispose à son gré. Que s'il eût voulu éteindre deux de ses groupes au moins au profit des deux autres; si le vieux serviteur, admirable d'ailleurs en lui-même, eût sangloté moins haut; si les soldats eussent acquis moins d'importance dans l'exécution; si le vieux père eût été placé plus près de son fils qu'on vient arrêter,

afin de confondre dans une seule et même pensée l'intérêt qu'il inspire ; à ce qu'il semble, la composition que nous avons sous les yeux eût été tout à la fois plus énergique et plus vraie. L'exécution eût été plus rapide, et l'effet plus sûr. Au reste, nous n'avons pas la prétention de défaire et de refaire ce qui est fait. Nous livrons nos doutes et nos critiques à l'auteur. Qu'il en fasse tel usage qu'il lui plaira. Qu'il les suive ou qu'il les néglige, peu importe ; il se corrigera nécessairement dans une prochaine composition, ce qui vaudra beaucoup mieux encore.

M. Lugardon, de Genève, a envoyé d'Italie deux compositions intéressantes, dont les sujets diffèrent entre eux, et dont l'exécution n'est pas non plus absolument pareille. Les dates de ces deux tableaux sont-elles distantes et lointaines? Je n'en sais rien ; mais ce qui m'a frappé, c'est, dans le plus important des deux, emprunté à la patrie de l'auteur, le souvenir de M. Ingres ; et dans le second, qui représente *un Vœu italien*, le souvenir d'Andréa. Ces deux manières, on le sait, ne sont pas contradictoires. Raphaël et Andréa se touchent par plusieurs points ; mais il y a cette différence entre eux, que l'illustre auteur de l'*Homère* et de *l'Odalisque* prétend plutôt reproduire le premier que le second. Ainsi, dans le premier tableau de M. Lugardon, l'imitation était médiate ; dans le second, elle était immédiate. Dans le premier, c'était Raphaël vu à travers M. Ingres ; dans le second, Andréa vu directement. Nous aimons mieux, et de beaucoup, *le Vœu* que la *Prise d'un château*. Dans *le Vœu*, il y a des portions admirablement faites, des mains surtout qu'Andréa n'eût pas dédaignées, des étoffes traitées avec une exquise souplesse, des plis inventés et rendus à merveille. Toute la scène est composée et traduite avec une délicieuse simplicité ; mais ce n'est malheureu-

sement qu'un pastiche, et, si habile et si ingénieux qu'il soit, nous ne saurions lui attribuer une importance qu'il ne mérite pas.

La *Prise d'un château*, scène du quatorzième siècle, renferme plusieurs morceaux habilement faits; la jeune fille qui étreint son amant est d'un mouvement heureux. Le drame est volontiers vivant et animé; mais à regarder attentivement tous les acteurs, il semble qu'ils n'aient aucune épaisseur appréciable, qu'ils soient découpés en carton ou en papier. Ce sont d'ingénieuses et vives silhouettes, mais ce ne sont que des silhouettes.

Nous conseillons à M. Lugardon de voir par lui-même, d'exécuter d'après nature, et de ne suivre plus ni M. Ingres ni Andréa. Au delà de certaines études, l'imitation est toujours funeste. Quelquefois, je le sais, il arrive que des talens élevés y persistent; mais le plus souvent ils professent un culte qu'ils ne réalisent pas. M. Ingres croyait encore imiter les Loges du Vatican en créant son *Homère*, comme Châteaubriand parlait de Racine et de Fénelon en écrivant *René*, comme Dante parlait de Virgile en écrivant sa *Divine comédie*. Tous les trois se sont trompés, mais la postérité leur pardonne.

Le courage et les progrès de M. Bonnefond ont acquis aujourd'hui une populaire célébrité. Nous souscrivons, de bon cœur, aux applaudissements unanimes qui ont accueilli et soutenu les transformations successives, et de plus en plus heureuses, de son talent. Le travail et la persévérance ont cette fois porté leurs fruits. M. Bonnefond a complétement dépouillé le vieil homme; il s'est frayé en Italie une voie nouvelle et laborieuse. Ses premiers pas ont été pénibles et mêlés sans doute d'amers regrets, de ressouvenirs cuisants. Renoncer au succès éclatant qu'il avait rencontré à ses pre-

miers débuts, à l'empressement religieux, à l'enthousiasme, et presque à l'adoration de sa ville natale, pour aller s'ensevelir dans les galeries de Florence et de Naples; recommencer toute son éducation pittoresque, désapprendre, avec une sincérité complète, tous les moyens qu'il avait jusque-là mis en usage, et qui lui avaient si bien réussi; pour mettre à exécution un pareil projet, il fallait une conscience bien profonde et bien vraie de l'avenir, une vocation bien décidée. Cette conscience et cette vocation n'ont pas manqué à M. Bonnefond; il faut bien l'en féliciter.

Le plus important des tableaux qu'il a envoyés au Salon de cette année révèle une ardeur louable à reproduire la nature jusque dans ses moindres détails. Il y a dans l'exécution de cette composition plusieurs qualités très-louables, et entre autres une couleur assez bonne et assez harmonieuse. Ce que j'y blâmerai surtout, c'est le défaut de hardiesse. Ses têtes sont d'une expression bien choisie, grave et recueillie. Le sujet est bien compris. Mais évidemment l'auteur ne s'est pas encore satisfait lui-même; il n'a pas encore acquis toute la souplesse à laquelle il arrivera sans doute. Et puis son travail est peut-être un peu trop successif: il ne va peut-être pas assez vite après avoir une fois conçu et arrêté ce qu'il veut. Au moins, c'est à cette cause présumée que nous attribuons l'absence de grandeur et de majesté qui règne sur toute la toile. Comme toutes les parties, mortes ou animées, sont traitées avec la même importance, il en résulte une froideur inévitable, une monotonie d'impression singulièrement défavorable à l'artiste. Mais qu'il persévère avec sécurité, et il obtiendra certainement un succès éclatant et durable. Que si, contre notre attente, il s'arrêtait en chemin, si sa peinture de cette année était

son dernier mot, alors il faudrait déclarer non avenues les espérances les plus légitimes, les plus justes prétentions. Dans un an peut-être nous saurons à quoi nous en tenir.

X

L'école romaine.

L'école romaine n'est pas morte. On avait annoncé partout son décès et ses funérailles; la nouvelle est controuvée, et l'Institut peut la démentir lestement. MM. Lethière, Debay et Orsel sont là pour constater l'existence des bonnes doctrines qu'on croyait abandonnées sans retour. Ce n'est pas nous, à coup sûr, qu'on accusera de mettre sur la même ligne *Virginie, Lucrèce* et *Moïse;* nous savons toute la distance qui sépare ces trois compositions, toutes les différences qui distinguent ces derniers et fidèles disciples de la peinture sculpturale de feu David.

M. Lethière doit mourir dans l'impénitence finale; il faut absolument désespérer de son salut, il ne se convertira pas; ni paroles ni silence n'agiront sur sa conscience obstinée et invulnérable. Aux paroles il répondra par le mépris, au silence par le dédain. Il saura bien, en se déclarant à lui-même qu'il est satisfait de son œuvre, protester contre l'injustice du public, contre la jalousie de ses contemporains.

M. Debay, encore ivre des succès de l'Académie, encouragé à Paris, choyé à Rome, solennellement félicité par l'Institut, complimenté par ses camarades, que son exemple et ses succès ont piqués d'émulation, se confie paresseuse-

ment dans sa gloire, et croit complaisamment à sa durée inaltérable. A la bonne heure. Avec la prodigieuse facilité dont il a déjà donné tant de preuves, il pourra sans peine couvrir encore plusieurs trentaines de toiles comme celle que nous avons cette année. Malgré les rudes coups portés à Tite-Live par la critique allemande, il trouvera sans peine dans l'histoire romaine de quoi nourrir sa verve et son imagination; et pour peu qu'on l'en prie, je le crois capable de composer à lui seul une riche galerie.

Quant à M. Orsel, il y aurait certainement de l'injustice à le traiter sur le même pied que MM. Lethière et Debay. Évidemment, chez lui, il y a progression, progression constante; il a profité avec une louable patience des récentes découvertes de l'érudition moderne; il n'a rien répudié de toutes les révélations que l'expédition française et les voyages postérieurs, entrepris par les savants de toute nation, ont successivement accumulées au profit de l'histoire et de la philologie. Il a sérieusement étudié les costumes et les monuments égyptiens. On voit bien que le Musée Charles X lui est familier; mais ce qui lui manque, ce que le séjour des galeries, ce que la vue habituelle et l'étude laborieuse des papyrus et des sphinx ne sauraient donner, quoi qu'on fasse et qu'on veuille, c'est la poésie de son sujet. Je vois bien, en effet, sur la toile de M. Orsel, des vêtements égyptiens, des caractères hiéroglyphiques, des murs de granit; mais les têtes qui vivent au milieu de tout cela reproduisent et rappellent le type grec et rien de plus. Déshabillez tous ces acteurs, et au lieu de Pharaon et de Moïse vous aurez à votre gré Alexandre ou Alcibiade.

C'est que M. Orsel ne pouvait pas désapprendre les habitudes de toute sa vie; c'est que les querelles de MM. Young et Champollion ne peuvent changer la direction primitive

de ses études; c'est que sa manière exclusive de concevoir la beauté ne saurait s'agrandir au gré de l'érudition et de sa volonté.

Et ainsi, sauf le titre du livret, sauf les costumes, d'ailleurs très-fidèlement exécutés, son *Moïse* n'est ni plus ni moins biblique, ni plus ni moins égyptien que tant d'autres compositions qui, tous les ans, s'entassent par centaines dans les magasins de l'État, et qui vont ensuite peupler les églises des départements. Il y a d'ailleurs, dans le tableau de M. Orsel, un talent très-réel; mais c'est un talent gaspillé, un talent incomplet, une œuvre fausse, artificielle, dénuée de poésie et de vérité.

Donc l'école romaine n'est pas morte, et nous venons de constater son existence. Combien d'années lui reste-t-il encore? Je ne crois pas que les calculs les plus complaisants puissent trouver un chiffre bien élevé; mais cependant il ne faut pas désespérer de voir reparaître les derniers champions au prochain Salon. Qu'il nous suffise aujourd'hui d'enregistrer, comme souvenir, que la *Lucrèce* de M. Debay est absolument nulle; que la *Virginie* de M. Lethière, très-inférieure à son *Brutus*, douée à profusion de plusieurs types de laideur, d'une couleur fausse, n'ajoutera rien au nom de l'auteur; que toute la composition consiste dans un entrelacement inextricable de bras et de mains, d'ailleurs exécutés dans un principe tout à fait sculptural; que le sujet, tel que le peintre l'a traité, n'est guère plus romain que la tragédie de *Knowles*, que nous avons vue récemment à Paris.

Que si l'on essaie de rechercher pourquoi la viabilité de l'école romaine est si gravement compromise, on s'aperçoit bien vite que ce fait, si grave et si triste pour les élèves des deux académies de Paris et de Rome, ne tient pas seule-

ment à l'invasion des nouvelles doctrines, mais bien aussi à nos mœurs politiques, à l'établissement définitif du principe démocratique.

Les Romains de David étaient possibles et intelligibles au milieu de la gloire du Consulat, de la pompe de l'Empire. La vie parlementaire des deux restaurations, les luttes dialectiques de tous les jours, le désabusement de toutes les illusions, la ruine de toutes les majestés, l'ébranlement de toutes les croyances, devaient amener et ont amené la perte de la peinture romaine. Le succès des *Sabines* et des *Horaces* reposait sur une foi puérile, sur un respect ridicule pour les études de collége. Les travaux de la critique allemande et française ont remis le peuple souverain à sa vraie taille. Aujourd'hui que nous les avons mesurés, nous les voulons bien tels que Shakespeare nous les a montrés dans *Jules César* et *Coriolan;* mais autrement nous n'en voulons plus. De chair et d'os, parlant, agissant comme nous, animés de nos passions, ignobles et salis par les mêmes vices, rongés par les mêmes désirs, d'or et de boue, à la bonne heure; mais ciselés en marbre, posés pour le spectacle, groupés en masses régulières et symétriques comme les bas-reliefs d'un tombeau, la chose est aujourd'hui impossible.

A Dieu ne plaise, pourtant, que je prétende rabaisser le mérite réel de David; il est venu à son heure, il a lutté violemment contre le courant de dévergondage qui menaçait de tout entraîner, de tout détruire. David nous punissait et nous guérissait de Boucher et de Vanloo. Géricault nous a dédommagés de David.

Et puis, il ne faut pas oublier que du sein même de cette école, si maniérée, si fausse, si maladroitement amoureuse de l'antiquité, si malheureusement éprise d'un

type étroit et convenu, il est sorti un grand peintre, aujourd'hui ingratement oublié, dont les œuvres décrépites semblent presque renier ses premiers et magnifiques travaux. Gros, qui n'a envoyé au Salon de cette année que deux portraits détestables, qui, au Salon de 1827, avait si piteusement affublé Charles X, et qui l'avait juché sur un cheval de soie et de carton, Gros a peint *Eylau*, *Aboukir* et *Jaffa*. Ces trois magnifiques épopées ont placé d'un seul coup la France à côté de l'Italie. Raphaël et Michel-Ange avouent pour leur frère le grand artiste, le poëte sublime à qui nous devons ces compositions homériques. Qu'importe, après cela, qu'il ait torturé l'histoire au gré d'une cour menteuse et ignorante, qu'il ait adonisé quelques douzaines de guerriers saxons, calqué son Charlemagne sur le masque de Jupiter Olympien, arrangé comme un ballet toute la race de nos rois pour arriver à la branche déchue ? Il avait fait son temps quand on lui confia la coupole du Panthéon ; il avait vécu toute sa vie de poëte et d'artiste, il avait épuisé, pour nos batailles et nos victoires, toute sa puissance et toute sa sympathie : sa main travaillait encore, mais son cerveau, encore préoccupé du passé, n'apportait plus au travail qu'une énergie défaillante ; mais il n'a rien à craindre de l'avenir, et dût-il barbouiller indignement les murs du monument que l'on vient tout récemment de consacrer à la dernière révolution, dût-il défigurer les derniers épisodes de notre gloire nationale, qu'il se console et qu'il se rassure. *Stat nominis umbra.*

XI

MM. Hesse, Court et E. Devéria.

M. Hesse, ancien pensionnaire de l'école de Rome, à qui le ministre de l'intérieur a récemment confié l'exécution du *Mirabeau* pour la nouvelle Chambre des Députés, nous a donné cette année, comme échantillon de son savoir-faire, un tableau de petite dimension, *Françoise de Rimini*. A ce qu'il paraît, il réserve ses forces pour son grand œuvre, et il ne fait que peloter en attendant partie. Nous ne le chicanerons pas sur le choix ni le développement de son sujet. Plusieurs compositions délicieuses des écoles italienne et espagnole sont exécutées dans les mêmes proportions, et ainsi l'espace ne lui a pas manqué ; mais il nous a été absolument impossible de saisir le mérite de cette peinture, et si ce mérite existe, il y a probablement des procédés particuliers pour le découvrir. Sur ce chapitre, nous renvoyons les curieux aux juges et aux maîtres de M. Hesse. Ç'a toujours été, à ce qu'on dit, un élève studieux et docile. Il n'a jamais, par une ardeur inconsidérée, par une verve tumultueuse, brisé le moule dans lequel les deux académies ont voulu et veulent encore que toute œuvre soit jetée ; mais, jusqu'à nouvel ordre, nous plaindrons très-sincèrement le poëte florentin d'être tombé aux mains d'un pareil interprète. Pauvre poëte, à quoi lui a servi d'être l'Homère des temps modernes, de résumer dans une satire immense et variée tous les crimes et toute l'histoire de son siècle ? C'était bien la peine vraiment, pour venir expier sa gloire et son génie sur la toile de M. Hesse.

Or, Dante est là en personne, enveloppé d'un manteau rouge; Virgile est bleu; pour Françoise et son amant, c'est autre chose, et la royale munificence du peintre les a faits gris tous les deux. Ces quatre personnages, qui composent le drame, sont jetés au milieu d'une vapeur indéfinissable. Si le peintre a prétendu donner à son œuvre un caractère mystérieux, à la bonne heure; mais tant pis, car l'épisode de la Divine Comédie ne le comportait guère. Après le récit de Francesca, Dante s'évanouit et se détache des bras de son guide. Que M. Hesse aille revoir au Luxembourg le *Dante* d'Eugène Delacroix, et qu'il apprenne à comprendre et à traduire le poëte florentin.

M. Court, connu par plusieurs succès honorables, lauréat de l'Académie, à qui nous devons une magnifique étude de *Déluge*, très-supérieure, comme anatomie et comme dessin, au *Déluge* de Girodet qui obtint le prix décennal, à qui M. Gros n'a pu pardonner encore cette première œuvre, osée et presque vraie, qui, en souvenir de son *Hippolyte*, rose et violet, a fait ensuite, pour se réconcilier avec son maître, une *Érigone* bleue et violette; M. Court, qui nous a envoyé de Rome *la Mort de César*, et qui a concouru récemment pour les trois tableaux de la Chambre, n'a donné au Salon de cette année qu'une demi-douzaine de portraits. Il a eu tort selon nous; car la nature de son talent, très-réel d'ailleurs, ne l'appelle pas à ces sortes de travaux; et puisqu'il avait dans son *Boissy d'Anglas* recommencé sa *Mort de César*, à laquelle il paraît tenir beaucoup, pour Dieu, que n'envoyait-il son *Boissy d'Anglas?* Ses portraits ne valent rien. L'exécution en est sèche et dure, la couleur fausse et monotone. Le dernier portrait de femme qu'il a mis au Salon est peut-être le plus désespérant de tous. Le type de la tête est gracieux et

grave. Mais, de bonne foi, y a-t-il une femme sensée qui voulût consentir à se voir ainsi sculpter sur bois? C'est précisément parce qu'on devine, sous ce portrait si malheureux, une admirable figure, qu'on regrette la transformation que le peintre lui a fait subir. Les cheveux surtout sont inconcevables et ressemblent volontiers à des sangsues. Les mains et les accessoires ne sont guère plus excusables, et révèlent, d'une façon décisive, une complète incapacité pour le portrait. Que M. Court se résigne, qu'il s'en tienne au *Déluge* et à *la Mort de César*, ou qu'il essaye de traiter des sujets du même genre. Puisqu'il sait peindre le nu, qu'il le peigne, mais qu'il ne s'abuse pas sur le succès de ses trois esquisses. Le public, en ces sortes de questions, est rarement bon juge, il va volontiers au plus pressé; il se connaît en peinture comme un ivrogne en vin, comme un libertin en beauté. Le caractère uniformément mélodramatique de ses trois compositions a dû séduire et a séduit les curieux, il n'en pouvait être autrement. M. E. Devéria, qui a débuté dans la carrière d'une façon si éclatante et si heureuse, n'obtient pas au Salon de cette année le même succès qu'en 1827, et aussi, il faut l'avouer, les tableaux qu'il a envoyés n'ont pas le même mérite que *la Naissance de Henri IV*. Malgré les critiques et les récriminations, c'était une belle et simple composition; et bien que le souvenir et l'imitation de Paul Véronèse sautent aux yeux, encore est-il vrai que, pour imiter de cette sorte, il faut un talent singulièrement souple et varié. *La Mort de Jeanne d'Arc*, *une scène de la Fronde*, *un Bal chez le duc d'Orléans*, louables sous plusieurs rapports, méritent cependant des critiques très-sévères. La Jeanne manque d'action et de gravité; la Pucelle est jolie et n'est pas belle; c'est une sainte déjà canonisée, ce n'est pas une

jeune fille qui meurt et qui mêle à ses derniers vœux, à sa pieuse résignation des larmes amères, qui regrette la vie en montant au ciel. L'héroïne, telle que le peintre l'a conçue, n'a ni la poétique sublimité de l'Iphigénie française, ni la naïve vérité de l'Iphigénie d'Euripide. Plusieurs morceaux de cette toile, entre autres les évêques de droite, sont admirablement traités ; le talent de l'auteur s'y retrouve tout entier. *Le Bal* et *une scène de la Fronde* papillotent aux yeux et ne sont pas rendus avec assez de conscience. La couleur en est généralement harmonieuse et vraie; mais, outre les défauts de la composition et du drame proprement dit, le dessin n'a pas toute la sévérité convenable.

M. E. Devéria achève en ce moment, au Louvre, un plafond emprunté au siècle de Louis XIV, et ceux qui ont été admis à le voir assurent que cette nouvelle composition ne le cède en rien à *la Naissance de Henri IV*. Nous verrons bien.

Nous avons revu avec plaisir l'esquisse du *Serment du 9 Août*. D'un consentement unanime, les artistes et les critiques avaient placé celle de M. E. Devéria au-dessus de toutes les autres ; mais on lui a fait la même justice qu'à MM. Chenavard et Delacroix.

Et à ce propos, nous ne pouvons nous défendre de blâmer sévèrement l'autorité, qui, sous une apparence de générosité impartiale, et en se dépouillant de toute responsabilité, livre ainsi pieds et poings liés la jeune peinture aux maîtres émérites qu'elle a reniés depuis longtemps.

Qu'arrive-t-il en effet? C'est que la génération nouvelle qui s'élève et qui grandit, composée surtout de talents individuels et distincts, libre, allant où elle veut, suivant avec complaisance ses moindres caprices, ne saurait faire

cause commune et se coaliser, comme l'Institut actuel et l'Institut futur ; car, on le sait, le prix de Rome est un marche-pied indispensable, mais sûr, pour arriver à l'Institut.

Je sais qu'on m'objectera que Gros a obtenu la plupart de ses travaux au concours ; mais de son temps il n'y avait qu'une école, et il était le premier de ses camarades. Mais supposez un instant qu'il eût soutenu avec les élèves de Boucher la même lutte que Delacroix soutient aujourd'hui contre les caudataires de David, et dites si nous aurions les batailles du Consulat et de l'Empire?

Or, le *Mirabeau* de M. Chenavard, le *Boissy d'Anglas* de Delacroix, *le Serment* d'E. Devéria, promettaient à la France d'admirables compositions ; mais ils avaient affaire à une armée de lauréats dès longtemps aguerrie, à une phalange sacrée, inentamable, indestructible. MM. Coutan, Hesse et Vinchon, qu'aucune œuvre passable ne recommande à l'indulgence de la critique, vont donner, d'ici à trois ou quatre ans, trois compositions décrépites et chétives, irréprochables sous tous les rapports, mais détestables, mais nulles, mais honteuses pour l'école qui les produit, honteuses pour l'autorité qui les accepte et qui les demande.

Il reste encore deux tableaux à donner. Que le ministre, aujourd'hui qu'il est temps encore, se hâte de réparer une première faute ; qu'il désigne lui-même, fût-ce au hasard ou d'après une popularité établie, les peintres à qui ces travaux devront être confiés. La loterie, ou le doigt mouillé, vaudrait mieux cent fois que les jurys tels qu'il les compose. Le talent vrai, le talent indépendant, placé en dehors des intrigues et des coteries, aurait des chances plus nombreuses et plus réelles.

Que si, contre notre attente, le ministre persistait dans la voie où il est entré, alors il faudrait prier hautement l'autorité de ne plus *protéger* les arts, il faudrait les abandonner à eux-mêmes, les livrer à la libre concurrence, et peut-être alors devrait-on adopter le soumissionnement cacheté, comme pour les fourrages et l'équipement de l'armée.

Il nous en coûte d'avoir à dire des paroles amères contre une administration pleine de bonne volonté sans doute, mais ignorante, mais paresseuse à s'instruire, laissant tout faire, pourvu qu'on ne la trouble pas et qu'on ne lui impose pas de nouvelles obligations. Mais, pour Dieu, puisqu'elle gouverne les arts, qu'elle s'informe de l'état des arts ; et puisqu'elle veut et prétend les encourager, qu'elle sache au moins ceux qui méritent ses encouragements et ceux qui en sont indignes.

XII

MM. H. Vernet, Léopold Robert et Champmartin.

Les nouveaux-venus se pressent en toute hâte et rajeunissent heureusement le Salon. C'est avec une joie sincère et vive que nous avons appris l'arrivée des nouveaux tableaux de MM. Horace Vernet, Léopold Robert et Champmartin ; et, bien que nous ayons déjà essayé de caractériser ailleurs le talent spécial et individuel de ces trois artistes, nous y reviendrons volontiers, et nous chercherons, en étudiant attentivement les œuvres nouvelles qu'ils nous ont envoyées, à pénétrer plus profondément dans la nature de leur vocation et de leur puissance.

Le directeur de l'Académie de Rome nous a donné un

portrait et deux paysages. Ces trois tentatives sont, à ce qu'il semble, absolument neuves pour le sujet et la manière; elles s'éloignent, de plus en plus, de ses premières et ingénieuses improvisations; c'est une abjuration officielle, une complète abnégation de sa première et populaire renommée; c'est une ambition sérieuse et grave qui prend la place des caprices et des fantaisies de tous les jours. Horace Vernet est las des succès de salon et d'album : il veut en finir décidément avec son génie de boutade, et graver son nom dans la mémoire publique à côté des grands maîtres italiens et flamands. En est-il temps encore, et pourra-t-il, même en lui supposant la plus courageuse et la plus énergique persévérance, désapprendre le souvenir de ses premiers succès, oublier le facile moyen de les conquérir, et recommencer sur nouveaux frais une réputation incertaine et pénible? Le temps des études sérieuses n'est-il pas évanoui pour lui? On cite, je le sais, un sage de Rome antique, qui, à soixante ans, se mit aux lettres grecques. A son âge, arrivé aux deux tiers de la vie, et après avoir joyeusement dépensé vingt années, au milieu du perpétuel éblouissement des éloges et de l'admiration; après avoir régné si longtemps, de roi se fera-t-il sujet? voudra-t-il jouer son passé contre un avenir douteux, et pourra-t-il se mettre à la peinture? Il n'appartient qu'au temps et à l'expérience de décider de pareilles questions; mais, pour nous, s'il nous est permis de hasarder une prophétie, nous croyons que M. Horace Vernet ferait mieux de s'en tenir à sa première manière; et, de bonne foi, nous donnerions volontiers tout le *Jules II* et tout le *Philippe-Auguste* pour *Montmirail* et *le Chien du Régiment*. Est-ce à dire pour cela que nous admirons ces deux derniers tableaux? Assurément non; mais cependant, et après tout, c'est une

agréable peinture. La nouvelle peinture de M. Horace Vernet est-elle pire et plus pauvre? Loin de là; le progrès est même évident et réel, mais il ne suffit pas aux prétentions de l'auteur. Il lui arrive ce qui arrivera nécessairement au plus populaire de nos poëtes, à Béranger, s'il dédaigne le *Dieu des bonnes gens*, et s'il veut jouer au drame et à l'épopée, comme ses amis en répandent le bruit. Si longue que soit la vie, ce n'est qu'à grand'peine qu'on peut réaliser une idée, et encore le temps et les forces manquent-ils bien souvent pour la suivre sous toutes ses formes, pour épuiser toutes ses métamorphoses et pour en exprimer les dernières conséquences. Henri Monnier a su traduire sur la scène les *charges* qu'il avait dessinées à la plume. C'est un grand bonheur et rare. Il y avait cent contre un à parier qu'il échouerait, et que son masque serait inhabile à reproduire les créations lithographiques qu'il avait semées à profusion. Le premier historien politique de nos jours, le premier orateur de notre tribune, Thiers et Châteaubriand, ont perdu, au pouvoir, leurs paroles et presque leurs idées.

Que si nous appliquons à M. Horace Vernet ces graves exemples, nous lui conseillerons de continuer ses batailles et ses scènes familières; d'inventer, comme par le passé, dans la coulisse d'un champ de bataille, d'ingénieux et touchants épisodes, de résumer tout son talent élégiaque et militaire dans *le Pont d'Arcole* ou dans *le Cheval du Trompette;* mais les salles du Conseil d'État, les plafonds du Louvre, qu'il se garde d'y toucher; qu'il les abandonne à la génération nouvelle, qui s'est fortifiée solitairement par de pénibles études; qui, avant de s'essayer dans une lutte publique, s'est longtemps exercée à toutes les difficultés de son art. Croyez-vous que Mme Malibran eût

abordé le rôle de *Ninetta* ou de *Tancredi*, si, dès longtemps à l'avance, elle n'avait assoupli son gosier à toutes les ruses et à toutes les ressources du chant, par des gammes nombreuses et variées? Et ainsi, les deux paysages italiens de M. Horace Vernet, faits d'après nature, nous n'en doutons pas, révèlent, il est vrai, un désir sincère d'arriver à la réalité; mais de la volonté à la puissance, le pas est immense, incalculable, et ce pas, M. Horace Vernet ne l'a pas fait. Habitué qu'il était depuis longtemps à jeter sur la toile les premières couleurs que lui donnait sa palette, à les mêler au gré de sa fantaisie, sans souci de lutter avec le modèle qu'il n'avait pas sous les yeux, toujours sûr de son fait, toujours habile et complet à sa manière, parce que rien n'était là pour démentir les assertions de son pinceau, toujours un et rapide, parce qu'il travaillait d'après une idée préconçue et convenue, parce qu'il lisait clairement dans son cerveau sa vérité à lui, médiocrement vraie; dès qu'il a voulu toucher à la nature, rivaliser avec elle, il est tombé en d'inévitables et perpétuelles contradictions; il a voulu étudier minutieusement les feuilles d'un arbre ou la plume d'un oiseau, comme auraient pu faire MM. Huet et Chazal du Jardin du Roi, pour se donner des airs de conscience et d'exactitude; mais de ces feuilles, il n'a pas su se faire une branche, il n'a pas su les assembler ni les relier autour d'un tronc. Il copie un caillou, un tertre, une motte de mousse ou de gazon, mais il a fait un terrain plat et mou; il a saisi au passage une nuée capricieuse et mobile, mais son ciel manque de profondeur et de légèreté. On voit très-positivement qu'il ne sait pas son métier, parce qu'il commence un métier absolument nouveau. Il y a certainement, dans cette peinture incomplète, une dépense de bonne volonté

très-supérieure à celle qu'on pouvait remarquer dans les premiers ouvrages de l'auteur ; mais ici, comme l'artiste a voulu, d'un seul coup, faire son œuvre et son étude, comme il a voulu mener de front la répétition et la représentation de sa pensée, il a échoué, et il n'en pouvait être autrement. C'est tout à la fois mieux et pire qu'auparavant. Il s'est donné plus de peine et il n'a pas réussi; il y a six ans, il arrivait d'emblée et à moindres frais ; aujourd'hui, il est resté en chemin, et je le crois sans peine. Il avait à frayer la route qu'il voulait suivre ; il entendait à merveille, dans son système, le hussard et le cuirassier; non pas, il est vrai, à la manière de Géricault et de Charlet. Il n'avait ni l'énergie du premier, ni le naturel du second ; mais à défaut de ces deux rares qualités, il possédait une singulière aisance d'attitude, une souplesse prodigieuse d'exécution; il y avait, qu'on me passe l'expression, une étonnante harmonie de notes mates, étouffées, incomplètes, mais hardiment attaquées ; mal soutenues, il est vrai, mais bien posées, bien à leur place, faisant bien suite l'une à l'autre. C'était, à tout prendre, un agréable instrument, dès qu'on en avait pris son parti. On regrettait, il est vrai, les sons graves et aigus ; le son n'avait ni volume ni portée ; mais on n'était blessé par aucune note criarde : le clavier était d'accord.

Ces précédentes observations s'appliquent, avec une égale rigueur, au portrait d'une jeune fille placé entre les deux paysages que nous venons d'étudier. Ici, comme dans ces deux tableaux, on saisit la même lutte, maladroite et gauche, avec une nature qui n'est pas familière à l'auteur. Le masque, les épaules, la poitrine et les mains sont étudiés ; mais comment le sont-ils ? Le cou a littéralement l'air de s'enfoncer dans le ciel. Faut-il attribuer cet effet malheureux à l'absence du vernis? Je ne le crois pas; c'est

tout simplement parce que l'auteur a cerné les lignes du cou, en voulant leur donner de la précision. Le masque est plat, dépourvu de mobilité et de vie ; le type de la figure est riche et fin ; l'expression est grave, élevée, mais le dessin et la couleur du tableau ont presque réussi à étouffer ces deux hautes qualités. La main gauche, la seule qu'on voie, car la droite est cachée, est molle et pâteuse ; les veines semées sur le dos de la main sont confuses et indécises, les cheveux seuls et la robe sont habilement traités ; mais cependant sous la robe même, dont les plis sont ingénieusement touchés, dont les reflets jouent à l'œil avec un rare bonheur, on ne sent pas le modelé d'une personne humaine ; c'est une étoffe vraie, mais appliquée sur une surface plate. Je ne parle pas du fond et des accessoires, qui rappellent et méritent les mêmes critiques que les deux paysages. Il est visible que M. Horace Vernet a voulu, dans son portrait, lutter avec M. Ingres, dessiner comme lui, être aussi serré, aussi sévère, et, de plus, ajouter à ce mérite si difficile une couleur éclatante et simple. Ni le dessin ni la couleur ne nous paraissent justifier cette tentative.

J'aime mieux le nouveau tableau de Léopold Robert, *une Scène de Funérailles romaines*, que ses *Moissonneurs*. Je ne prétends pas dire que l'effet en soit aussi saisissant, aussi soudain, aussi harmonieux ; mais, à défaut de soudaineté, il a, ce qui vaut mieux, à mon avis, de la profondeur, et à mesure qu'on le regarde plus attentivement, on sympathise de plus en plus avec la pensée de l'artiste ; et puis, il faut le dire, dût-on traiter notre parole de paradoxe et de folie, dût-on nous accuser de viser au monopole de la singularité, l'exécution pittoresque des *Funérailles* est très-supérieure à celle des *Moissonneurs*. Les détails vivants et les accessoires sont traités avec une souplesse

qu'on chercherait vainement dans la grande composition du même auteur. Les attitudes des différents acteurs sont moins cherchées, à ce qu'il semble, et plus heureusement trouvées. Les pénitents du fond sont d'un admirable effet. Toute la scène est empreinte d'une tristesse grave et naturelle. La femme de gauche est d'une belle expression ; peut-être la joue droite est-elle mal à propos glacée de blanc ; c'est la seule trace de mélodrame que j'aie remarquée dans ce drame simple et naïf. Ici, en effet, rien d'officiel et d'arrangé. Des hommes et des femmes qui pleurent! voilà tout ; mais le style de Léopold Robert a su élever leur douleur jusqu'à la plus haute poésie. Je ne sais pas au juste si la mère placée sur le chariot dans *les Moissonneurs* représente, symboliquement ou autrement, la vierge Marie, comme l'ont affirmé quelques admirateurs du peintre. Ce que je sais, ou du moins ce que je sens, c'est que les différents acteurs du drame sont posés avec une grâce et une majesté artificielle ; c'est que la nature joyeuse, épanouie, n'est pas ainsi faite.

Que si l'on nous demande comment il arrive que l'admiration publique s'empresse autour des *Moissonneurs*, et passe dédaigneuse et négligente près des *Funérailles* de Léopold, je répondrai qu'il n'y a rien là d'étonnant, rien qui doive surprendre. C'est précisément parce que *les Funérailles* sont d'une plus haute poésie, d'une exécution plus fine que *les Moissonneurs*, qu'elles sont moins saisissables, moins faciles à comprendre ; c'est une beauté plus belle pour d'autres yeux, une vérité plus vraie destinée à d'autres intelligences, et nous n'entendons pas faire le procès au goût public ; nous approuvons et nous partageons sa première admiration ; mais en l'appelant à partager la nôtre, nous n'espérons pas qu'il se hâte d'obéir.

Un autre tableau de Léopold, *le Désespoir d'une jeune femme* qui voit périr sa famille dans une barque, est d'une belle intention, mais d'une exécution inacceptable. Le geste des bras est beau, mais les bras sont détestables ; le dessin et la couleur des flots ne sauraient se concevoir. Je suis encore à comprendre que l'auteur ait envoyé au Salon un pareil tableau ; il se devait à lui-même, il devait au public, de ne pas gâter son premier succès par de pareilles négligences. Je ne sache qu'une seule classe de gens qui puissent se réjouir de cette méprise, la pire de toutes, les envieux. Le dédommagement, s'il existe, ne les servira guère ; mais il peut nuire à Léopold, et nous le plaignons sincèrement. Si après les œuvres qu'il nous a données, on pouvait encore douter de son talent, ce tableau seul suffirait à ébranler les croyances les mieux affermies.

Une *Tête d'enfant*, par M. Champmartin, vaut mieux, à notre avis, que tous les portraits qu'il a envoyés au Salon de cette année. La peinture en est plus simple, plus naïve et plus franche que dans *Mme de Mirbel* et *M. Mennéchet*, les deux meilleurs de ceux que nous connaissons. C'est l'ancienne manière que nous lui connaissions, celle de *Husseïn-Pacha*, des *Janissaires*, du *Massacre des Innocents*. C'est la même façon hardie de prendre la nature sur le fait et de la prendre telle qu'on la voit, sans se soucier de *l'adoniser* ou de l'allégir. Le masque est charmant et d'une exquise finesse ; le ton est d'une transparence délicieuse ; les cheveux sont touchés avec un grand bonheur, et faits de rien, ce qui est le plus difficile et le plus rare ; la robe n'a que l'importance relative qui lui appartient. Peut-être la ligne extérieure des épaules manque-t-elle de solidité et n'est-elle pas assez arrêtée ; mais l'impression générale de ce tableau est celle du contentement et de l'admiration. C'est

une œuvre belle et vraie, simple et fine, d'un bon dessin et d'une bonne couleur. Je donnerais, pour cette seule tête, tel nombre qu'on voudra de celles que M. Horace Vernet pourra jamais faire, et je m'assure, qu'entre les mains de M. Champmartin, le modèle qu'Horace nous a gâté eût été comparable au portrait de *Mrs Peel*, l'un des meilleurs de la galerie de Thomas Lawrence. Ce premier retour vers le passé nous fait espérer que M. Champmartin n'a pas complètement renoncé à suivre ses premiers goûts, à réaliser sa première vocation. Il continuera de faire de bons et solides portraits, comme le dernier dont nous parlons; mais ce travail ne sera qu'un délassement, une distraction profitable à des travaux plus importants et plus graves. Une fois décidé à ne plus adoniser, à ne plus passer ses figures, il ne pourra pas s'en tenir aux portraits; force lui sera, avec l'exécution puissante que nous lui connaissons et qu'il a retrouvée, d'agrandir le champ de sa pensée. Dans un an nous saurons qu'en penser.

XIII

MM. Édouard Bertin, Jadin et Aligny.

MM. Édouard Bertin, Jadin et Aligny représentent trois systèmes de peinture très-distincts. De ces trois systèmes, le plus arrêté, le plus résolu, le plus complet, à ce qu'il semble, c'est celui de M. Édouard Bertin. C'est surtout dans son paysage pris aux environs de Fontainebleau, qu'on peut étudier et suivre ses idées sur la représentation de la nature extérieure; les lignes de ce tableau sont d'une belle ordonnance; la couleur, quoique peu séduisante au pre-

mier abord, est cependant généralement vraie. J'ai entendu dire que cette composition rappelait Salvator ; je n'en crois rien, ou du moins, si l'analogie existe, j'avoue humblement qu'elle n'est pas saisissable pour moi. Ici, en effet, comme chez l'illustre auteur des *Satyres*, des *Brigands* et du *Prométhée*, je vois bien une prédilection assez exclusive pour les sites âpres et sauvages, mais là s'arrête la ressemblance. Quant à l'exécution pittoresque proprement dite, elle diffère dans les deux peintres d'une façon décisive et lointaine. Les toiles de Salvator, malgré l'importance volontaire et constante des premiers plans, ont une profondeur habituelle qui manque absolument à M. Édouard Bertin. Ce jeune artiste, qui paraît prendre son œuvre au sérieux, cerne et restreint l'horizon de toutes ses compositions de façon à forcer les yeux de s'arrêter sur les premières lignes sans essayer d'aller plus loin ; ce premier inconvénient, si c'en est un, et je le crois, mériterait à peine d'être remarqué si l'auteur en tirait bon parti, et si, une fois décidé à résumer, à concentrer la scène qu'il a conçue, dans un étroit espace, il parvenait à rendre les différents éléments de son ouvrage avec une solidité suffisante ; mais il n'en est rien ; les terrains, la végétation, les rochers, les acteurs humains, sont traités avec mollesse ; les vallées ne creusent pas : avec la meilleure volonté, on ne pourrait pas y descendre. A regarder attentivement les différentes parties de la toile, on croirait que les choses et les personnes manquent d'épaisseur. Le système de M. Édouard Bertin, très-acceptable d'ailleurs une fois qu'on l'a examiné et compris, ne me paraît pas ici complétement réalisé ; je vois bien et clairement ce qu'il a voulu, mais je m'aperçois aussi que les moyens lui ont manqué pour accomplir jusqu'au bout sa volonté. Dans sa pensée, la reproduction

détaillée d'une nature, en apparence pauvre et sèche, pouvait acquérir, par le travail de la peinture, une importance et une richesse très-élevées : à la bonne heure, et je suis volontiers de son avis ; mais pour que cette vérité si vraie en théorie ne fût pas démentie par la pratique, il eût fallu modeler toutes choses d'une façon consciencieuse et serrée, ne laisser échapper aucun moyen, si minutieux qu'il soit, de reproduire ce qu'on voit ; à ces conditions seulement, M. Édouard Bertin aurait eu raison pour les yeux, comme il a raison pour l'esprit. Quant à la partie poétique proprement dite de son paysage, je ne veux pas la contester, quoiqu'elle soit d'ailleurs peu saisissable ; mais, je le répète, l'obscurité de l'intention et de l'effet tient évidemment à l'imperfection du style ; or, il m'est pleinement démontré que la toile de M. Bertin est plutôt un effort qu'une œuvre achevée. Quand de nouvelles et laborieuses études auront complétement dégagé ce qu'il cherche encore, sans avoir pu l'atteindre jusqu'ici, il sera temps de juger, définitivement et avec des données complètes, la question qu'il aura posée et résolue ; aujourd'hui nous nous bornerons à louer l'attention scrupuleuse et grave qui paraît avoir présidé au paysage de M. Édouard Bertin ; nous le félicitons sincèrement de ne rien répudier, et de croire et d'essayer de montrer que toute chose a sa poésie et sa beauté ; qu'il n'y a peut-être de laid, dans la véritable acception du mot, que ce que l'on ne comprend pas ; mais si l'on nous demande ce que nous pensons de sa manière d'envisager la nature, nous répondrons qu'elle rappelle et reproduit, à certains égards, la manière de quelques poëtes anglais, et en particulier de George Crabbe. Chez tous les deux, en effet, c'est le même et sérieux amour de la nature réelle, la même et sérieuse attention à mettre les choses telles

qu'elles sont. Le peintre, comme le poëte, n'a guère souci d'arranger ce qu'il voit; il lui suffit de l'avoir vu et bien vu pour essayer de le traduire. Peu lui importe d'ailleurs que deux yeux bourgeois ou blasés, habitués aux spectacles factices des livres ou des galeries, se contentent tout d'abord de l'œuvre qu'il leur présente; il a foi dans la force et le charme de la vérité, il croit et il espère qu'elle saura bien se faire comprendre, et tant pis pour ceux qui ne se donneront pas la peine de l'étudier et de pénétrer jusqu'au fond les mystères qu'elle recèle. De ces esprits insouciants et frivoles, la peinture et la poésie n'ont que faire et n'ont rien à leur enseigner.

Et ainsi, dans M. Édouard Bertin et dans George Crabbe, l'art n'est qu'en germe, et selon la nature stérile ou féconde des intelligences qu'il rencontre, il se développe et grandit, ou s'arrête et dépérit, se réduit à rien comme s'il n'avait jamais été; comme on voit, ce n'est pas la manière de Salvator et de Byron. L'auteur de *Prométhée* et l'auteur de *Don Juan* mènent leur pensée à bout, et donnent leur poésie toute faite, complète et armée de toutes pièces. Il n'en va pas ainsi de Georges Crabbe et de M. Édouard Bertin; tous deux, en effet, préparent la poésie plutôt qu'ils ne la font, ils nous livrent la matière poétique et nous laissent le soin de la mettre en œuvre. C'est une façon toute spéciale d'entendre l'art; mais cette façon, d'ailleurs, quoique étroite et mesquine en apparence, peut acquérir cependant, par l'exécution, un prix très-réel et très-élevé. A coup sûr, je préfère le *Giaour* et *Parisina* aux contes de Crabbe; mais à tout prendre, les contes sont d'estimables ouvrages, et puis, il faut prendre les différents échantillons de l'intelligence humaine pour ce qu'ils sont, et, à ce compte, le talent et le mérite de M. Édouard Bertin doivent être appréciés.

M. Jadin, honorablement connu depuis plusieurs années, du public et des artistes, par un talent spécial, celui de reproduire la nature morte avec une étonnante exactitude, a envoyé tout récemment au Salon un paysage assez important. Ce qui frappe d'abord dans cette composition, exécutée à peu près littéralement d'après nature, et où l'imagination a très-peu de part, c'est une admirable simplicité de lignes et de couleurs ; l'impression générale de ce tableau est celle de la nature naïvement vue et naïvement traduite ; l'ensemble et les détails sont heureux, clairs, facilement saisissables. Les tons sont-ils suffisamment variés ? Je ne le crois pas. Ou je me trompe étrangement, ou voici comme a dû procéder M. Jadin. Par un beau jour d'été, par un soleil éclatant et lumineux, il aura vu et embrassé d'un coup d'œil le paysage qu'il nous a donné ; puis, au lieu d'attendre et de regarder plus longtemps, au lieu de laisser à ses yeux le soin de parcourir successivement les différents accidents d'ombre et de lumière qu'il est impossible d'apercevoir d'abord, et qu'un regard même exercé ne saurait saisir et deviner du premier coup, il s'est mis à peindre sur-le-champ, et voilà pourquoi l'aspect de son paysage est réel et n'est pas vrai. Il a copié son modèle avec habileté. Selon toute probabilité, la ressemblance est frappante, mais superficielle. En effet, pour la reproduction de la nature extérieure ou vivante, il y a diverses manières de voir, de regarder, d'étudier. La vérité a plusieurs couches qu'on ne peut atteindre que successivement ; la première et la plus prochaine, celle qui saisit d'abord, c'est la réalité, qu'il faut bien se garder de négliger ou d'omettre ; mais au delà, un regard attentif et curieux aperçoit les détails caractéristiques qu'il n'avait pas devinés d'abord ; or, c'est précisément dans ces détails

que réside l'intime vérité, la vérité durable, celle de Lawrence et de Claude Lorrain.

Et puis, je crois que M. Jadin a eu tort de choisir une nature d'été : la plus belle et la plus riche, la plus éclatante et la plus variée, c'est à coup sûr celle de l'automne ; alors le feuillage n'a plus cette jeunesse uniforme, cette fraîcheur monotone qui ravit d'abord, mais qui blase bien vite. Au milieu d'un paysage d'été, on est heureux du premier coup ; mais est-on heureux longtemps et peut-on l'être ? Ce n'est pas mon avis. On se lasse rapidement de voir toujours la même chose, et c'est ce qui n'arrive jamais en automne ; alors le peintre a sous les yeux le ton vert et vif des jeunes feuilles, le ton doré des feuilles qui vieillissent, le ton gris des feuilles qui vont tomber. Le vent, moins rare, agite légèrement les branches et permet à la lumière de varier capricieusement les aspects du paysage.

En dehors de ces considérations, et une fois le sujet accepté, nous aimons le paysage de M. Jadin. Les terrains du premier plan ne sont peut-être pas assez vivement accusés, la route qui traverse la toile ne fuit pas assez. Pour les arbres, l'auteur s'en est trop pris aux détails et pas assez aux masses. Ce procédé ôte à la composition un peu de la grandeur qui devrait lui appartenir ; les yeux sont plus occupés, mais l'âme est moins satisfaite, moins émue.

Quoi qu'il en soit, M. Jadin nous paraît posséder tous les éléments d'une bonne et consciencieuse exécution ; quand il aura plus sérieusement médité son art, pour peu qu'il ait de poésie en tête, il pourra produire de beaux ouvrages. Jusqu'ici nous devons avouer qu'il n'a encore abordé que la portion élémentaire et mécanique du mé-

tier; il sait faire convenablement un terrain, un arbre, les différents éléments de la nature extérieure; mais il ne s'est pas encore inquiété de poétiser et d'agrandir ce qu'il voit, d'élever la réalité jusqu'au rang qu'elle doit prétendre entre les mains du peintre. En souvenir de ses premières études de nature morte, il a volontiers et malheureusement réduit la question à l'imitation pure et littérale, et il n'a pas vu que l'art tout entier n'est pas là. Ce qui suffisait à l'exacte représentation d'une perdrix ou d'un faisan, est loin assurément de suffire à la composition d'une scène, car le paysage le plus simple est et doit être, quoi qu'on fasse, une scène poétique d'un genre quelconque.

Parmi les paysages de M. Aligny, j'ai surtout distingué un *Souvenir des bords du lac d'Albano;* c'est, tout à la fois, la plus simple et la meilleure des compositions qu'il a envoyées cette année. Une scène empruntée à l'histoire des Gaulois de M. Amédée Thierry nous a paru d'un effet purement mélodramatique. C'est un tableau ni plus ni moins pittoresque que les compositions bibliques de Martyn et Danby; mais M. Aligny ne possède ni l'imagination grandiose et gigantesque du premier, ni la magnifique ordonnance de lignes du second. Plusieurs dessins à la plume du même auteur, exécutés d'après nature, et dans d'assez grandes dimensions, nous ont semblé simples et vrais; mais toutefois on regrette que les principaux points de vue qu'ils représentent manquent de fuite et de profondeur. Il y a de la largeur et de la hardiesse dans le trait, un laisser-aller très-louable dans l'indication des terrains et des arbres; ce sont, à tout prendre, de belles et profitables études. Revenons au *Souvenir des bords du lac d'Albano :* les masses sont harmonieuses et bien disposées; l'œil embrasse rapidement et sans peine les différents élé-

ments de la composition ; l'impression générale produite par ce tableau est celle d'une poésie calme, grave, réfléchie, variée, sans manière, assez semblable à l'épopée antique ; je ne parle pas des figures, qui ne valent absolument rien. Quant à la couleur du paysage proprement dite, que M. Aligny nous donne pour italienne, je ne saurais l'accepter : elle est plutôt laiteuse que vive ; je ne la crois possible sous aucun climat. Chose étonnante ! au moins quand on ne cherche pas à s'éclairer par la réflexion, ce paysage rappelle à peine les études à la plume du même auteur ; on ne saurait y retrouver la hardiesse et la franchise de ces esquisses. A quoi cela tient-il ? Probablement à ce que M. Aligny n'est pas né coloriste. Or, et quoi qu'il fasse, il pourra bien s'améliorer, s'amender, mais jamais se transformer, se renouveler complétement ; il a le sentiment de la forme, des masses et des lignes, mais il ne paraît pas capable de saisir, de suivre et de traduire avec vérité les accidents capricieux de la lumière et de l'ombre. Sa manière de peindre manque de vigueur ; il paraît craindre la dureté, et il arrive à la mollesse ; cependant c'est une heureuse et riche nature d'intelligence. Il conçoit et il imagine bien ; il échappe heureusement, par l'élévation habituelle de ses idées, à la trivialité mesquine et platement réelle de MM. Watelet, Bertin et Bidauld ; il voit les choses largement et noblement : c'est un grand bonheur, un privilége rare. Pourquoi faut-il que l'exécution, cette portion si importante de l'art, trahisse et serve si mal sa volonté ? Mais, nous l'espérons, il fera prochainement une partie des progrès qu'il lui reste à faire, et nous aurons en lui un paysagiste habile.

Je ne parle pas, et pour raison, des autres compositions de M. Aligny, qui sont de moindre importance, et qui ne

permettent pas d'étudier aussi complétement la manière de l'auteur. Celles, au contraire, que nous avons mentionnées résument assez bien les défauts et les qualités de son style.

XIV

MM. Poterlet, Jeanron, Lesorre et Destouches.

La Querelle de Trissotin et Vadius, par M. Poterlet, est une composition agréable, d'une couleur séduisante et harmonieuse. L'auteur, on le voit, est né coloriste ; il y a dans l'invention et le choix des tons quelque chose de soudain et d'improvisé, de singulièrement vif et saisissant, que l'étude, même la plus courageuse, ne saurait donner. Malheureusement ces éblouissantes qualités ne sauraient tenir longtemps contre un examen sévère, car elles ne sont que l'écorce ou le vêtement d'une belle chose, mais ne sauraient suffire, à elles seules, à la beauté d'un ouvrage.

Ce qui manque au tableau de M. Poterlet, d'ailleurs très-ingénieusement composé, c'est un dessin consciencieux et serré, c'est l'étude successive et patiente de tous les détails vivants et animés qui concourent à la représentation du drame ; et puis il semble que sa peinture n'est pas menée à bout, que le courage lui a manqué et qu'il a quitté, de caprice, son œuvre à peine commencée. Ébauché, rapidement indiqué, ce devait être charmant, c'était à n'en pas douter quelque chose d'invitant et de flatteur ; mais le travail de la palette a commencé trop tôt et n'a pas attendu son tour. L'artiste a mêlé capricieusement les

tons et les couleurs, avant d'avoir nettement et précisément arrêté les formes et les contours de ses acteurs; c'est d'un bout à l'autre, et presque toujours, de la peinture parlée, mais rarement écrite; c'est une rapide et ingénieuse succession d'idées; mais on sent que le style a manqué pour les relier solidement, et pour leur assurer la durée et la clarté que seul il peut donner. Il y a telle portion du tableau qui joue si coquettement à l'œil, que Bonington ne l'eût pas dédaignée; mais cette première séduction, que nous ne voulons pas nier, s'évanouit rapidement devant une critique sérieuse. Si nous avions foi dans l'autorité de notre parole, nous conseillerions à M. Poterlet de renoncer, pour un an ou deux, à la peinture proprement dite, pour étudier, en détail et sous tous les aspects, la forme et les dimensions des choses et des personnes, pour se rompre à toutes les difficultés du dessin, pour s'initier à tous les secrets qu'il paraît ignorer; et à ces conditions, pour peu qu'il retrouve, et nous n'en doutons pas, la palette riche et variée que nous lui connaissons, nous osons lui prédire un éclatant succès.

Nous regrettons beaucoup que M. Jeanron, inconnu jusqu'ici, et qui en est, je crois, à ses premiers débuts, ait retiré du Salon *un Portrait d'Artilleur*. La peinture de ce morceau est large et franche, la couleur est bonne et vigoureuse, le fond rappelle peut-être trop officiellement la manière de Rembrandt; mais ce défaut est très-excusable et peut d'ailleurs ss corriger facilement. Le masque est d'un beau caractère, peut-être le modelé n'en est-il pas assez serré; le vêtement, qui veut être bleu, pousse au vert, et cela tient, évidemment, au parti pris de chercher partout des ombres noires. Néanmoins, et malgré ces critiques, c'est un bon portrait. *Les Petits Patriotes*,

du même auteur, sont spirituellement composés, d'un dessin facile, naïf, d'une couleur assez vraie ; l'effet général qui en résulte est un sourire mélancolique et grave. La scène représentée par M. Jeanron, et qui a pu se passer telle qu'il nous la donne, est mêlée de tristesse et de gaieté. C'est, avec *la Liberté* de M. Delacroix, à une distance lointaine, la seule composition raisonnable et poétique qu'aient inspirée les événements de juillet. Par une singulière coïncidence, le fond du tableau de M. Jeanron n'est pas mieux perspectivé que celui d'Eugène Delacroix, les acteurs du dernier plan sont, par leur dimension, très-éloignés du spectateur ; mais cet éloignement est violent, et la disposition des lignes s'y oppose ; il semble que les deux artistes aient tous les deux, à dessein, négligé ce détail. Le talent de M. Jeanron mérite d'être encouragé, et nous paraît réservé à un glorieux avenir.

Un jeune Enfant malade, soigné par son frère, de M. Lesorre, émeut puissamment. Tout, dans ce tableau, est empreint d'une touchante et profonde naïveté ; la tête et les épaules de l'enfant alité sont d'une indication heureuse : on y lit sans peine la fièvre et la souffrance ; la figure de son frère, assis près de lui, respire un pieux attendrissement, un intérêt empressé et en même temps une admirable résignation ; c'est une pathétique et douloureuse élégie. Nous ne saurions trop louer la composition proprement dite de ce tableau ; mais pour ce qui concerne l'exécution, nous reprocherons à M. Lesorre d'avoir touché uniformément et avec la même dureté, les murs, les vêtements, les figures et les mains ; c'est un défaut grave, et que nous ne saurions passer sous silence. A part ces critiques, nous comprendrons volontiers dans un commun éloge ce tableau et plusieurs aquarelles du même auteur.

M. Destouches, dont le succès au Salon dernier, pour me servir de l'expression irlandaise, est encore tout vert dans nos mémoires, réussit par les mêmes moyens, quoique avec un talent supérieur, que M. Dubufe. *L'Amour Médecin*, *la Rupture du Contrat*, ne sont ni pires ni meilleurs que *le Retour au Village*. Je dois toutefois à ma conscience de déclarer que, selon toute apparence, en 1827, il n'était pas capable de faire, ou plutôt de coudre et de piquer, le couvre-pied en soie serin que j'ai minutieusement admiré dans *l'Amour Médecin;* c'est un chef-d'œuvre de tous points; adresse, patience, exactitude littérale, tout s'y trouve, et l'on n'a rien à regretter; je voudrais pour tout au monde, si j'étais riche, n'avoir qu'une passion, celle des couvre-pieds, et pouvoir disposer à mon gré du pinceau de M. Destouches; et s'il est vrai, comme l'ont dit et pensé plusieurs philosophes antiques, que tout le secret du bonheur humain est dans ces deux paroles, vouloir et pouvoir, je m'assure, en toute sécurité, que je serais souverainement heureux.

M. Dubufe s'adresse d'ordinaire aux grisettes, au cœur des modistes si officiellement sensibles. M. Destouches vise plus haut, ajuste aussi bien, et ne touche pas moins sûrement; il en veut à cette portion vertueuse de la bourgeoisie qui, depuis quelque cinquante ans, fait tous les soirs ses délices de la lecture de Claudine et de Bliombéris. Or, il faut bien l'avouer, le peintre ne le cède en rien au chevalier de Florian. On a dit et répété à profusion que M. Destouches rappelait Greuze, peut-être bien comme Campistron rappelle Racine, et je renvoie aux pages de Diderot ceux qui persisteraient obstinément dans cette déplorable et injurieuse comparaison. Il ne faut troubler la joie de personne, et je respecte volontiers tous

les bonheurs sérieux et sincères. A ce titre, je déclare bonne et valable l'admiration publique, et j'approuve d'avance l'empressement unanime qui va faire à ces deux nouvelles élégies un succès aussi éclatant et aussi populaire qu'à leur sœur aînée; mais je me réserve le droit de dire que ces trois élégies sont pitoyables, et que, sans le scandale qu'elles produisent au Salon de cette année, la critique ne devrait pas même descendre jusqu'à s'en occuper.

Au reste, c'est une belle et intéressante peinture pour ceux qui jugent et qui sentent la peinture *littérairement*, et je ne serais pas étonné d'apprendre qu'elle a inspiré deux idylles et trois opéras comiques.

Donc, au nom de Mme Deshoulières et de M. Planard, M. Destouches est un peintre pathétique.

XV

M. Granet, le tombeau du général Foy, le Gustave Wasa.

A notre avis, la plus belle et la plus parfaite de toutes les compositions que M. Granet a envoyées au Salon de cette année, c'est *une Justice de paix en Italie*. Dans ce tableau, en effet, se trouvent résumés avec un rare bonheur toutes les précieuses qualités que nous connaissons depuis longtemps à ce maître, et en même temps tous les inconvénients, très-pardonnables sans doute, mais très-réels cependant, qui servent de compensation à ces qualités, qui les expliquent, et qui, aux yeux d'une foule dédaigneuse et frivole, servent presque à les racheter.

Nous préférons cette composition à celles qui l'accom-

pagnent cette année, pour plusieurs raisons : d'abord parce que la composition est plus importante, d'un intérêt plus puissant; ensuite parce que l'exécution, très-semblable d'ailleurs aux habitudes connues de l'auteur, est cependant ici plus simple, moins ambitieuse de l'effet.

On le sait, et on l'a souvent répété à satiété, le talent de M. Granet consiste surtout dans la représentation naïve des ruines et des intérieurs. Nul ne connaît, comme lui, l'art de saisir et de reproduire la physionomie d'une église ou d'un cloître. Sous son pinceau ingénieux et simple, les pierres de tous les âges, les monuments de tous les siècles, reprennent le caractère qui leur appartient.

Ce talent précieux, aujourd'hui en possession d'une populaire célébrité, et qui depuis plusieurs années poursuit paisiblement, et en dehors de toutes les querelles d'écoles, la route solitaire et laborieuse qu'il s'est frayée, rappelle, quant au champ qu'il embrasse, et non quant à la manière, les œuvres de Ruysdael. M. Granet, en effet, comme cet admirable paysagiste, a volontairement circonscrit le cercle de ses travaux. Ruysdael copiait avec amour une colline, un moulin. Ainsi fait M. Granet, et tous deux, il faut l'avouer, avec des moyens différents, mais avec une égale persévérance, produisent sur les yeux et sur l'esprit la même impression douce et calme, le même charme sérieux et recueilli. En présence des œuvres de ces deux maîtres, on éprouve le même plaisir. Mais ce plaisir, si simple, ou plutôt en raison même de sa simplicité, est tellement en dehors de nos habitudes de tous les jours, fait tellement violence au caractère superficiel et frivole de nos réflexions, s'éloigne tant des spectacles que nous avons sous les yeux, qu'il faut presque une abstraction scientifique pour arriver à le goûter. C'est, au reste, ce qui arrive aux

airs nationaux de l'Espagne et de l'Écosse. Blasés que nous sommes par les symphonies allemandes et par les partitions dramatiques de l'Italie, ce n'est, qu'à grand'-peine, que nous pouvons décider nos oreilles à se contenter de ces simples mélodies qui ont fait le charme et la joie de nos ancêtres.

A cela il n'y a rien à dire, et il faut bien se résigner. Il faut s'appliquer, par tous les soins imaginables, à conserver à son organisation sa pureté, sa délicatesse, son impressionnabilité primitive; il faut, autant qu'il est en nous, conserver à nos sens leur première finesse; par ce moyen, nous arriverons à varier, à renouveler nos jouissances.

Que s'il se trouvait que notre volonté fût impuissante à effacer le pli imprimé à notre caractère et à nos idées par toutes les recherches de notre civilisation, fiez-vous sûrement à la satiété même pour atteindre ce but.

Voyez comme les réactions, même les plus lointaines et les plus difficiles, se préparent et s'accomplissent merveilleusement dans l'histoire de l'intelligence. Le roman historique, après avoir épuisé le génie d'un grand poëte, après avoir retenti de nation en nation, après avoir trouvé en Russie, en Allemagne, en Italie, en France, d'infidèles échos, va ramener malgré nous le charme des récits plus simples, plus faciles à saisir, de ces histoires de cœur où le cadre n'est rien, où l'action, la fable proprement dite, loin de multiplier les péripéties, loin de se compliquer d'épisodes sans nombre, et de rivaliser avec les contes arabes, se résume et se réduit au développement sérieux d'une passion unique, où tout l'intérêt se concentre sur deux ou trois acteurs.

Et d'ailleurs, lors même qu'il s'agit d'organes plus grossiers, d'un usage moins élevé, ne voyons-nous pas les

excès de tous genres, les abus les plus fantasques, pousser celui qui s'y est livré au régime ascétique ?

Donc, il ne faut pas désespérer que les compositions naïves de M. Granet seront un jour comprises comme elles le méritent, et appréciées à leur vraie valeur.

Je sais qu'on peut lui reprocher de toucher durement ses figures, et de les pétrir de la même matière que ses murs et ses terrains. A la bonne heure, j'en conviens volontiers ; mais il possède une si grande richesse, une si parfaite harmonie de tons, qu'on ne voudrait rien déranger à ce qu'il fait. Il semble que les figures ne soient pour lui que des points de repos destinés à délasser les yeux, à varier l'aspect d'un site ou d'un monument. D'importance dramatique, de valeur individuelle, je ne crois pas qu'il veuille leur en attribuer aucune. Il professe et pratique une sorte de panthéisme pittoresque. Les personnages qu'il place dans ses tableaux sont tellement reliés avec la nature inanimée, en font si bien partie, qu'ils n'ont pas, à proprement parler, d'existence distincte.

Et cela explique clairement pourquoi M. Granet les touche de même façon que les pierres ou les terrains. Une fois adopté le système qu'il s'est construit à son usage, je concevrais difficilement qu'il fît autre chose.

Toutefois, il est permis de croire que sa peinture, sans rien perdre de son originalité, gagnerait une variété singulière, s'il consentait à mettre dans son travail divers accents, à réserver pour l'homme une autre couleur que pour une église.

Mais tel qu'il est, c'est un grand artiste, dont l'avenir est assuré, en dehors de toute contestation, et dont le nom est, dès à présent, placé à côté des plus grands maîtres.

Nous devons regretter que M. David n'ait pas envoyé au

Salon de cette année la statue du général Foy. Quant aux bas-reliefs sculptés en pierre sur les faces mêmes du tombeau, la chose n'était pas possible, et il faudra bien que notre curiosité se décide au pèlerinage.

Des convenances, que nous ne pouvons apprécier, se sont opposées, à ce qu'il paraît, à ce que l'auteur nous montrât son œuvre ailleurs qu'au cimetière du Père-Lachaise.

Heureusement pour le public et pour les artistes, M. Leroux a gravé tout récemment la statue et les bas-reliefs de M. David.

Nous ne pouvons pas dire que ces gravures soient bonnes de tout point ; et, bien que nous n'ayons pas encore vu à loisir les originaux qui ont servi de modèle, nous pouvons affirmer à l'avance, et sans crainte d'être démenti, que le travail de M. Leroux ne donne pas des sculptures de David une idée complète.

Les travaux précédents de M. Leroux sont, il est vrai, très-inférieurs à cette publication récente. Il a fait de grands progrès, et nous ne saurions trop louer, dans l'intérêt de l'art et de son avenir, la sobriété des moyens qu'il a employés cette fois-ci. Mais il est bien loin encore du magnifique camée gravé par Girardet. Son trait manque de souplesse et de fermeté ; les ombres portées sont molles et indécises. Quant à la répartition de la lumière, elle est quelquefois singulièrement découpée. Je sais bien qu'un bas-relief ne s'éclaire pas de même façon qu'une scène vivante et réelle, que les différents plans de la sculpture ne laissent pas librement circuler le jour parmi les différents personnages, comme on le voit dans la vie habituelle. Mais ce qui manque à la gravure de M. Leroux, d'ailleurs estimable à plusieurs égards, c'est un parti pris, une har-

diesse décisive. C'est un effort qu'il faut encourager, mais ce n'est pas une œuvre qu'il faille absoudre de toute critique. C'est une voie nouvelle pour l'artiste, et il n'était guère possible que ses premiers pas y fussent plus assurés.

Venons à l'œuvre de M. David, considérée en elle-même; nous savions depuis longtemps qu'il a mérité, par la sévérité de son exécution, le premier rang parmi nos statuaires. Malgré les critiques nombreuses et méritées dont ses œuvres précédentes avaient été l'objet, son habileté ne faisait pas question. On avait pu blâmer son *Racine;* on avait pu regretter qu'il eût voulu faire de l'auteur d'Athalie une statue antique; mais, toutefois, on ne pouvait contester la poétique élévation du visage, et la finesse avec laquelle l'artiste avait su rendre les principaux détails de son ouvrage. Une fois qu'on avait pris son parti sur l'erreur de composition dans laquelle l'auteur était tombé, on se plaisait à reconnaître que personne, aujourd'hui, n'était capable de mieux traduire ce qu'il avait voulu.

Cette fois-ci, M. David pouvait prendre sa revanche d'une façon éclatante et donner aux critiques un démenti décisif. Tout récemment, Chantrey, à qui nous devons un buste de *Walter-Scott*, venait d'achever une statue de *Pitt*, vêtue du costume moderne : nous ne l'avons pas vue, à notre grand regret. On en parle comme d'un beau morceau; on ajoute, il est vrai, que le sculpteur a jeté sur les épaules du ministre un manteau drapé. C'est un malheur.

Mais le buste de *Chateaubriand* est, de beaucoup, supérieur à celui de *Walter-Scott;* M. David dépasse, de beaucoup, Chantrey.

On devait donc s'attendre qu'il accepterait la difficulté dans toute son étendue. Il n'en a rien fait. Chose étonnante! par un singulier caprice, par une bizarrerie difficile

à concevoir, l'artiste, en même temps qu'il exécutait trois bas-reliefs avec le costume français de 1825, habillait la statue du général, plus simplement encore que Démosthène; car on peut lire dans Winckelmann la description du costume athénien, et s'assurer que l'orateur grec portait un vêtement beaucoup plus compliqué que l'orateur de notre tribune, tel que M. David nous l'a fait.

Nous blâmerons hautement ce parti; nous ne voyons aucune raison valable pour pardonner cette contradiction manifeste entre la statue et les bas-reliefs; et s'il est vrai, comme nous n'en doutons pas, que le nu soit un des éléments principaux, une des données les plus indispensables de la sculpture, quoique assurément cette vérité souffre des exceptions nombreuses, nous aimerions mieux, et de beaucoup, que le général fût absolument nu.

Quel motif mystérieux a pu décider M. David à draper Racine et le général Foy, tandis qu'il ne répudiait pas le chapeau, le pourpoint, le haut-de-chausses et les bottes du grand Condé! Se charge qui voudra de l'expliquer.

On se souvient que Pigal fit une statue de *Voltaire*, absolument nu, à l'âge de soixante-dix ans. Ce parti, si singulier qu'il semble, nous paraît encore préférable au parti moyen que David a adopté.

Quoi qu'il en soit, toutes les portions vivantes de la statue du général sont admirablement exécutées; la tête, les mains et les jambes sont de la chair vivante et pleine de sang.

La draperie ne vaut rien, la disposition en est mauvaise, disgracieuse, lourde.

Quant aux bas-reliefs, qui représentent successivement le général à la Chambre, ses funérailles et ses guerres en Espagne, nous devons dire, en consultant nos souvenirs,

car nous n'avons pu les voir qu'imparfaitement sur place, et nous avons été obligés de compléter notre jugement par les gravures imparfaites de M. Leroux, que l'exécution des détails nous a paru généralement irréprochable. Le meilleur des trois, à notre avis, c'est *les Funérailles*. Peut-être la foule n'y est-elle pas assez nombreuse, assez pressée; peut-être eût-il été convenable de fouiller un plus grand nombre de plans. Plusieurs portraits de personnes célèbres sont d'une bonne ressemblance et d'un caractère élevé. Le statuaire a tiré bon parti du costume moderne; c'est une arme qu'il nous a fournie contre lui-même, un argument victorieux contre son système.

La *Séance de la Chambre* ne nous paraît pas aussi heureuse. L'auteur a eu tort, selon nous, de donner à la scène un caractère factice et convenu, de draper tous les députés dans un manteau, de les placer debout; il devait, à notre avis, accepter la scène telle qu'elle a dû se passer. A part cette critique, à laquelle cependant nous attachons une grande importance, l'exécution de ce bas-relief est très-louable.

L'*Épisode de la guerre d'Espagne* est, selon nous, le moins bon des trois. La scène est embarrassée, et cependant elle n'est pas pleine. Il y a peu de monde, et tout le monde est gêné. Le combat est mal engagé, et il semble que les acteurs s'arrangent à loisir pour mourir et se frapper. Les baïonnettes des grenadiers sont démesurément longues. Les chevaux ne sont pas d'une anatomie bien correcte.

En résumé, malgré les défauts très-réels que nous avons signalés dans le tombeau du général Foy, personne aujourd'hui n'eût été capable, je ne dis pas de mieux faire, mais de faire aussi bien.

L'architecture de M. Vaudoyer fils est mesquine et pauvre; nous regrettons que le statuaire n'ait pas lui-même déterminé la forme du tombeau, le monument y eût gagné une singulière valeur, une richesse d'art bien supérieure. Qu'on se rappelle le tombeau projeté par Michel-Ange pour un *Médicis*, et les seize figures qui devaient veiller autour des cendres.

Le *Gustave Wasa* de M. Hersent, gravé par M. Henriquel Dupont, est un chef-d'œuvre de gravure. Jamais la France n'a lutté de si près avec l'Angleterre. C'est aussi bien que Burnet, aussi ferme, aussi coloré, et peut-être les effets obtenus sont-ils plus simples et plus naturels. La gravure est incomparablement supérieure au tableau, et j'avoue sincèrement que, malgré ma vive admiration pour le talent de M. Dupont, je regrette qu'il ait dépensé huit années de sa vie sur une œuvre pareille. A quoi sert, en effet, de traduire avec une exquise finesse une œuvre plate et nulle? Or, et malgré les innombrables améliorations, malgré les inconcevables métamorphoses que le tableau a subies entre les mains du graveur, on voit sans peine et bien vite que cette prétendue composition historique, si scandaleusement vantée à l'époque de son apparition, se réduit à rien, et que tous les groupes successifs dont elle se compose, mauvais en eux-mêmes, forment, à eux tous, un ensemble pire encore.

Il faut dire, et nous proclamerons volontiers, que M. Dupont a donné au dessin la sévérité qui lui manque, qu'il a pris un bon parti de lumière dont l'original ne fait pas mention. Mais, malgré tout, et quoi qu'il fasse, c'est une scène froide, inanimée ; sans l'intérêt qu'inspire la merveilleuse exécution de la gravure, on passerait sans regarder. Il est visible d'ailleurs que l'auteur a fait de nombreux progrès

pendant le cours de son travail, et dans plusieurs portions de la planche les tailles sont tellement simples, tellement pures, qu'on voit qu'il n'a plus rien à gagner et qu'il est passé maître dans son art.

Pourquoi faut-il qu'au lieu de suivre M. Hersent, il n'ait pas pris pour guide Ingres ou Géricault? Pour moi, je confesse que je donnerais, de grand cœur, son *Gustave Wasa* pour le portrait de *M. de Latil*, d'après M. Ingres.

Un autre portrait, d'après M. Mauzaisse, et qui appartient à la même collection, n'est pas moins finement gravé; mais le modèle est si pauvre, que le talent ne sait où se prendre, c'est une broderie sur un mannequin.

XVI

La Sculpture.

Nous aurions voulu, si la chose eût été possible, donner, à nos critiques sur la sculpture la même étendue et le même développement qu'à la peinture. Mais avec la volonté la plus persévérante, avec la plus minutieuse attention, il y aurait eu folie à le faire. Car, il faut bien l'avouer, à part quelques rares exceptions, la sculpture est maintenant arrivée, chez nous, à un état de dépérissement déplorable, mais réel, et d'ailleurs trop facile à constater.

Qu'on aille voir les deux cents morceaux envoyés au Salon de cette année, et qu'après les avoir regardés pendant quelque temps, on vienne nous dire, de bonne foi, si vingt d'entre eux méritent les honneurs du blâme ou de l'éloge!

Que dire et que penser d'une *Jeune Fille* de M. Le-

maire, qu'à son serpent emblématique je présume être *l'Innocence?* Tout dans cet ouvrage est rond, maniéré, impossible. Le mouvement des jambes est inintelligible, le dos n'est pas étudié. La tête laisse croire que l'auteur a défiguré un beau modèle. Je défie qu'on saisisse, dans l'ensemble ou dans les détails, la moindre trace d'art sérieux. C'est du métier, et du plus pauvre. Je n'en voudrais pas faire un bronze de cheminée.

Le *Fronton de la Madeleine*, du même artiste, et qui doit être exécuté en grand, n'est ni pire ni meilleur que sa figure. Ce serait perdre son temps que de vouloir deviner pourquoi et comment cette composition ne vaut rien.

Passons devant le *Pépin* de M. Bougron. Il n'y a rien à dire.

Bacchus et Leucothoé, de M. Dumont, rappellent, à s'y méprendre, la peinture de M. Dubufe. Donnez à M. Dubufe du marbre et un ciseau, et vous aurez M. Dumont. La réciproque me paraît également vraie.

La *Léda* de M. Seurre est impardonnable. Ce sujet, si souvent traité dans les pierres gravées antiques, ne paraît pas avoir excité chez le sculpteur une bien vive sympathie. Qu'il aille voir, dans les antiquités d'Herculanum, comment les sculpteurs grecs et romains concevaient la scène qu'ils voulaient représenter. Il fallait, à coup sûr, indiquer dans *Léda* le frémissement et la faiblesse du plaisir, trahir dans les ondulations du cou, dans l'attitude des membres, dans le regard, et je dirai volontiers dans le geste des yeux, le tremblement d'une émotion intérieure, ou ne pas s'en mêler. C'est ainsi que les camées et les pierres gravées racontent le fait, et je me range à leur avis.

Une *Odalisque*, de M. Jacquot, est un ouvrage détestable de tout point. La gorge manque de jeunesse ; l'indication

des hanches est exagérée d'une façon ridicule ; le diamètre de la ceinture est à peu près celui que donne un corset. Le sculpteur a traduit sur une femme nue, et d'ailleurs triviale, l'effet que l'on obtient avec une robe moderne, et avec le secours et le charlatanisme d'une toilette adroite et fausse. Je plains de bon cœur l'artiste, s'il n'a jamais vu que des femmes ainsi faites. Les mains sont au-dessous de toute critique. Ni phalanges, ni articulations, tout est d'une seule pièce. Je ne vois pas là l'étoffe d'un sculpteur. La tête est platement copiée sur la Vénus de Médicis.

L'*Eurydice* de M. Legendre Héral est dans une attitude tourmentée. Je ne sais à quoi attribuer le système de modelé adopté par l'auteur. Évidemment il a eu l'intention de faire une jeune fille de seize à dix-huit ans, et cependant il lui a donné les sourcils d'un homme de trente ans soucieux, et les mamelles d'une femme déjà vieille. La bouche n'a pas de forme appréciable.

Le *Mercure* de M. Duret, vanté, quand il nous est venu de Rome, comme un morceau antique, nous a semblé un ressouvenir assez gauche et inanimé de plusieurs morceaux. Mais il n'y a pas de parti pris : l'ensemble est d'une froideur désespérante.

Sauf les cheveux que je ne saurais accepter, je préfère de beaucoup *l'Innocence* de M. Desprez. Je sais qu'on peut reprocher à l'exécution un peu de sécheresse. Mais le dos est finement étudié ; le mouvement de la figure est naïf et vrai ; la poitrine est jeune et simple. La nature, prise à cet âge, est si peu accusée, qu'on rencontre, pour la reproduire, d'immenses difficultés.

La statue du maréchal *Lannes*, exécutée en marbre par M. Cortot, est de la même force que les précédents ouvrages de l'auteur. C'est la même froideur, le même ar-

rangement, raide et maniéré; les bottes, le visage, les mains, les broderies, le manteau, tout est fait de même matière, touché de même; la tête ne vit pas. C'est une pauvre statue!

Le *Roland* de M. Duseigneur présente quelques bonnes portions d'études musculaires. La tête est d'une expression animée, mais la composition est folle; et je ne lis nulle part, dans *Ariosto*, que Roland se soit mis nu pour devenir fou.

Les nouveaux *Groupes d'animaux* de M. Barye nous ont paru supérieurs au premier qu'il a envoyé cette année.

Un groupe allégorique de M. Auguste Barre, *la Liberté triomphante*, révèle plusieurs qualités louables, et surtout un amour sincère de la réalité; mais, outre que les deux figures ne sont pas reliées ensemble et pourraient être détachées sans aucun inconvénient, les deux têtes manquent d'élévation et de poésie. Le Despotisme, foulé aux pieds, ne souffre pas; il y a dans son attitude de l'indolence et de la mollesse; mais à part la tête, qui grimace avec le reste, j'y cherche vainement un homme qui se débat au moment où il vient d'être terrassé. Le type de la Liberté est lourd et trivial. On voit que l'artiste copie assez exactement; mais il choisit mal ses modèles, et il néglige de les ennoblir et de les élever. Si, comme je le crois, c'est le début d'un jeune homme, avec du travail il peut espérer d'atteindre à une bonne exécution. Les draperies sont touchées avec souplesse et assez naturellement; mais ce qui manque absolument, c'est une pensée, et l'allégorie n'est acceptable qu'à cette condition.

Deux bustes de M. Colin nous ont paru exécutés dans un sentiment élevé. Le masque n'a peut-être pas assez de souplesse, les cheveux ressemblent volontiers à de la paille

mouillée ; mais, à tout prendre, ce sont deux portraits d'un beau caractère.

Castor domptant un cheval, de M. Gechter, est froidement vrai ; le cheval vaut mieux que le héros, le poitrail est étudié avec conscience, le mouvement de la jambe droite antérieure est vrai ; mais le dos est rond, l'arrière-train est trop simple. Vraiment, il n'y a pas grand mérite pour Castor à dompter un cheval qui résiste si peu et dont l'éducation paraît absolument complète. Toutefois, on voit que l'auteur a fait un effort sérieux pour lutter avec la nature, mais son œuvre manque d'accent.

Le *Spartacus* de M. Foyatier, dont nous avons vu le modèle en plâtre au dernier Salon, exécuté en carrare, n'a pas beaucoup gagné dans cette métamorphose ; et même, si nos souvenirs sont fidèles, le premier modèle était moins rond. Nous ne voulons pas récriminer sur un fait accompli ; mais, malgré le succès unanime que ce morceau a obtenu il y a quatre ans, nous ne voulons pas nous faire faute de dire que c'est de la sculpture emphatique et déclamatoire. Il n'y a là ni drame ni tragédie, c'est du mélodrame pur.

Toutefois, nous conseillons à l'auteur d'exécuter, de préférence, des figures du même type et du même âge que son *Spartacus*, et de ne plus essayer, à l'avenir, de composer ou de rendre des figures de femme ou d'enfant. *Une petite Fille jouant avec un chevreau*, placée près de son *Spartacus*, ne vaut absolument rien. Il paraît décidé que son ciseau se refuse à ce genre de travail. Une figure allégorique, *la Prudence*, destinée à la nouvelle salle des Députés, est commune et ronde. Qu'il s'en tienne à son premier succès, il pourra trouver dans les galeries de quoi le continuer et le renouveler.

Un jeune Pêcheur napolitain, de M. Rude, n'a guère de

nouveau et d'original que son bonnet et ses dents qu'il montre; du reste, la figure en elle-même est d'un choix malheureux; le torse et les membres sont lourdement exécutés. Où M. Rude a-t-il vu de pareils pêcheurs, si simplement vêtus? Un bonnet, sans chemise, plaisant accoutrement! Pourquoi pas de haillons? Pour Dieu, si vous voulez à toute force du nu, et rien que du nu, restez dans la mythologie, vivez sur les héros, et ne touchez pas à l'humanité!

XVII

MM. Aimé Chenavard, de la Berge, Thompson et Porret.

M. de la Berge, inconnu jusqu'ici, très-jeune, à ce qu'on dit, a envoyé, pour son début, un grand paysage d'un effet original et nouveau. Sa manière ne ressemble ni à l'ancienne école de MM. Watelet, Bertin et Bidault, ni au paysage historique qui se perpétue, à l'école de Rome, dans la personne de MM. Remond et Giroux. Elle ne ressemble pas davantage à la nouvelle école que M. Paul Huet vient de fonder, et dont les principes, incomplétement exposés et réalisés cette année, ont cependant rencontré une vive et rapide sympathie.

Sans avoir la ridicule prétention de retrouver à coup sûr le présent dans le passé, sans vouloir nier la personnalité du jeune artiste, nous dirons, non pas à tout hasard, mais parce que cette pensée résulte en nous d'une première impression et d'une réflexion postérieure, que la manière de M. de la Berge participe à la fois des Flamands et des Anglais. C'est un mélange heureux de naïveté simple dans

les lignes comme les premiers, et de couleurs vives et franches comme les seconds.

Le sujet, pris ou non d'après nature, ce qui importe peu, est bien distribué. Dans tous les cas, il serait difficile de croire que l'auteur n'ait rien ajouté à son modèle. Il y a, dans son exécution, trop de hardiesse et de facilité pour qu'il n'ait pas accordé quelque chose à la fantaisie. Nous l'en accuserons sans crainte.

Il a évité l'empâtement, volontairement à ce qu'il semble, pour se soustraire à la confusion qui en résulte quelquefois. Sa peinture y a sans doute gagné une clarté singulière ; mais aussi les différents objets qu'il a représentés manquent d'épaisseur et de modelé.

Et puis, dans certains détails, le vague et l'indécision sont donnés par la nature, et deviennent nécessaires dans l'art même. Ceci s'applique en particulier aux lignes brunes de l'horizon, à droite du spectateur. Ces tons bleus et gris sont vrais, en ce qui concerne la couleur proprement dite : il n'est personne qui ne les ait observés, mais, dans la nature, il ne sont pas découpés d'une façon si crue et si arrêtée. Or, c'est précisément l'inconvénient de la peinture trop plate, et l'empâtement conviendrait mieux pour rendre l'effet tel que les yeux le voient tous les jours.

Les personnages qui occupent la gauche du paysage sont bien touchés ; la rue est bien perspectivée, les lignes fuient bien, et donnent à l'espace toute la profondeur nécessaire, mais cette profondeur n'est qu'artificielle. C'est une exactitude mathématique, incontestable, très-légitime, d'après les traités de Monge et de Vallée. Mais cependant, les yeux ne sont pas satisfaits. Les maisons n'ont pas une épaisseur réelle : on sent bien qu'elles sont inhabitables, et qu'on n'y pourrait loger que des esprits.

La prédilection volontaire de l'auteur pour les tons purs et francs l'a mené trop loin, et nous dirons de lui ce que nous disions il y a quelques jours de M. Jadin. Il a bien vu, la nature est ainsi faite, mais il ne l'a pas regardée assez longtemps. Avec un peu plus de patience, il aurait aperçu ce qui manque à sa toile, la variété. Au premier aspect, tout se ressemble, un peu plus tard tout diffère.

Sans troubler l'harmonie de sa composition, il l'aurait rendue plus intéressante, plus vraie, en la semant d'un plus grand nombre d'accidents et d'épisodes. Ces détails que nous réclamons, le spectacle de tous les jours les fournit à celui qui veut bien les chercher et les attendre.

Que M. de la Berge y prenne garde, la peinture a d'autres et plus sévères exigences que l'aquarelle, et c'est surtout à cette dernière manière que se rapporte sa peinture.

Un *Vase dans le style de la renaissance*, de M. Aimé Chenavard, exécuté à l'aquarelle, nous a longtemps arrêté ; c'est une composition ingénieuse et habile. On voit que l'auteur posséde sur le bout du doigt le siècle qu'il veut traduire et rappeler ; mais il sait le seizième siècle plutôt qu'il ne le sent. Son talent ressemble plus à celui de d'Agincourt et d'Alexis Monteil qu'à celui de Sarrazin ou de Benvenuto. Son vase est un chef-d'œuvre d'adresse et d'arrangement, rien n'y manque pour la partie technique, tout est bien à sa place. Je ne sais pas un détail à l'appui duquel M. Chenavard ne puisse produire quelques pièces justificatives. Ouvrez les armoires du nouveau Musée, fondé il y a deux ans, et vous y retrouverez l'origine et l'explication des ornements, des anses, des figures et du reste ; mais j'y cherche vainement la vie et la souplesse des vases de Benvenuto.

Les vases du seizième siècle, chefs-d'œuvre d'orfévrerie

florentine, rappelaient et réalisaient le mythe des Hamadryades, qu'Hoffmann a renouvelé et rajeuni de nos jours dans *la Sympsychie d'Antonia* et du *Violon de Crémone*. L'âme de l'artiste était réellement incarnée dans une coupe d'argent; les figures, ciselées et repoussées, ne paraissaient pas ajoutées, appliquées après coup; mais il semblait qu'elles fussent nées en même temps que le vase qui les portait, que sans elles il n'aurait pas existé. Il y avait entre eux une si intime et si étroite sympathie, ils étaient si bien identifiés et confondus, qu'on n'aurait pu songer à les séparer. De telles œuvres d'art étaient conçues et réalisées d'un seul jet.

Or, il semble que M. Aimé Chenavard ait habilement réuni toutes les conditions historiques de la *renaissance* dans le vase qu'il nous a donné, moins ce que l'étude ne saurait donner, l'inspiration naïve et spontanée, si fugitive, si difficile à saisir, qui commande si impérieusement, et à laquelle cependant il est quelquefois si malaisé d'obéir.

Ainsi le col du vase nous semble trop court, le mouvement des anses est trop circonscrit, les ornements nous ont semblé trop simples.

Le sujet du bas-relief placé sur la panse du vase, *Jean Goujon présentant sa Diane à la maîtresse de François Ier*, est bien choisi. L'exécution est, dit-on, confiée à M. Antonin Moine; tant mieux, nous le verrons à l'œuvre, et en attendant qu'il puisse composer un tombeau ou un monument public, c'est une heureuse occasion de développer son talent, dans des limites étroites il est vrai, mais dans un sujet ingénieux, et d'ailleurs bien approprié à la souplesse et à la naïveté que nous lui connaissons. Sans doute, il trouvera bon, dans le cours de son travail, d'animer un peu la scène qui, dans l'aquarelle de M. Chenavard, est

froide et officielle. Nous recommandons surtout à son attention le mouvement des jambes des différents courtisans; à moins qu'il ne trouve plusieurs plans à différentes profondeurs, il obtiendra, en suivant les lignes du dessin que nous voyons, un effet monotone.

Les précédentes observations s'appliquent exactement à un vitrail du même auteur, représentant le *Jugement de Salomon*. Mais, malgré nos critiques, ce serait faire à M. Chenavard une étrange injure que de le comparer à M. Béranger, dont nous avons des vitraux absurdes, semblables à des lithographies coloriées. A quoi songe M. Vatinelle, de réaliser de pareils modèles?

Nous avons vainement cherché les gravures sur bois de M. Porret, que nous avions vues il y a trois mois à l'ouverture du Salon; au reste elles sont entre les mains de tout le monde. Comme il traduit, d'habitude, tous les croquis dont Tony Johannot enrichit tous les beaux livres modernes, on pourra vérifier à l'aise nos remarques.

M. Porret a détrôné la vieille et populaire réputation de Thompson; il fait incomparablement mieux et plus simplement que lui, il n'a pas la prétention de rivaliser avec la taille-douce. Il comprend mieux et plus finement la mission spéciale de son art, qui est de lutter avec les croquis à la plume, sauf à leur être supérieur en pureté, en hardiesse.

Quelquefois, cependant, il lui serait possible, tout en suivant fidèlement le dessin qui lui est confié, d'obtenir des tons plus dégradés, de ne pas réduire tous ses effets à deux éléments, le blanc et le noir. Il y a autre chose dans le volume de *la Tour de Londres*, dessiné par Harvey. M. Porret, nous n'en doutons pas, atteindra bientôt la gravure anglaise, et aura sur elle l'avantage d'une plus grande franchise.

XVIII

Le duc de Crussol. — Camille Desmoulins. — Marguerite de Navarre. — Le Bal de l'Opéra.

Le portrait du *duc de Crussol*, par M. E. Champmartin, est un bon morceau, et préférable, sous plusieurs rapports, aux portraits du *duc de Fitz-James* et de *Mme la marquise de V.* C'est une peinture plus franche et plus vraie, moins amoureuse de l'effet, plus insouciante, plus hardie, plus simple dans ses moyens, mais aussi près de la nature. La tête du duc est modelée avec soin et solidement; l'expression de la physionomie est fine, railleuse, mêlée de monde et de pensée; le corps est bien posé, l'habit est bien fait et n'a que l'importance qu'il mérite. L'artiste a tiré bon parti de notre costume, si mesquin et si étriqué qu'il soit. Il a fait heureusement et habilement ce que le bon sens et l'adresse conseillaient de faire, ce que Thomas Lawrence a souvent fait dans ses portraits parlementaires : en conservant au vêtement sa forme rigoureusement littérale, il a su en varier l'aspect en l'ouvrant et le fermant à propos : et, ainsi, le gilet chamois qui paraît au-dessous de la cravate noire, et qui reparaît au-dessous de l'habit vert déboutonné, est d'un bon goût, et vivant.

Je blâmerai la touche des cheveux, au moins en ce qui concerne ses relations avec le fond; au lieu de jouer au vent, de s'agiter légèrement, de laisser l'air circuler librement, il semble qu'ils s'éteignent et se confondent avec les accessoires; peut-être le pantalon est-il un peu dur.

Mes critiques porteraient surtout sur le fond, que je

trouve banal; toujours le même et inévitable tapis Henri II, façon turque. J'aime beaucoup ce tapis, il est charmant, d'une couleur vive, éclatante; à la bonne heure, mais j'en dirai volontiers ce qu'Ésope disait du repas des langues : on ne tarde pas à se lasser de la meilleure chose. Je ne saurais dire d'où vient la draperie qui pend derrière le duc. Quant au balcon et au ciel, décidément je n'en veux pas : de l'un, parce que j'en ai trop vu; de l'autre, parce que ce n'est pas un ciel. Il est temps, à ce qu'il semble, quand on traite avec autant de supériorité et aussi habilement que M. Champmartin les accessoires, de les choisir et de les trier avec plus de soin, et même de les composer plus sérieusement. Je veux croire que le duc de Crussol ouvre habituellement la fenêtre pour lire les brochures nouvelles; mais quand cela serait, est-ce une raison pour représenter un fait si peu naturel et si peu vraisemblable? Je ne le crois pas; et puis, vraiment, nous en avons assez de ces fonds convenus, de ces échappées de campagne, de ces draperies officielles. Banalité pour banalité, j'aime autant, ou à peu près, un fond éteint et vague. Une fois qu'on prend le parti de faire autre chose que de l'espace, et qu'on y veut mettre quelque chose, je ne vois pas pourquoi on se ferait faute d'inventer dans les détails.

Quoi qu'il en soit, et malgré les précédentes observations, *le duc de Crussol* est un bon morceau.

Le *Camille Desmoulins* d'Horace Vernet, achevé à ce qu'il paraît en 1830, si le millésime dit vrai, et je le crois volontiers, envoyé de Rome, et destiné à la galerie du Palais-Royal, porte à la réputation de l'artiste un dernier coup, mais un coup mortel. Je ne crois pas que son nom tienne contre une si terrible attaque, ni qu'il se relève jamais. Selon toute probabilité, il y succombera définitive-

ment. Cette œuvre, déplorablement mesquine, comparable tout au plus aux compositions bourgeoises de Boilly, est tout à la fois une tache dans la vie de l'artiste, et presque une insulte pour la mémoire de Camille Desmoulins. Ce premier et courageux épisode de sa carrière, si poétique, si animée, si audacieuse, souffrirait moins entre les rimes boiteuses d'un couplet de boulevard que sur la toile d'Horace Vernet. C'est un misérable et inintelligible papillotage de couleurs coquettes et fausses, de gestes maniérés et menteurs; j'ai cru d'abord que c'était une fête aux Champs-Élysées, une de ces saturnales de la dernière Restauration, une fangeuse et triste application des paroles de Juvénal : *Panem et circenses*. Au bout de quelques minutes, le Livret aidant, il m'a bien fallu reconnaître, malgré moi, que je m'étais trompé, et alors je me suis rappelé amèrement les mots que Byron répétait si souvent en Italie : *Traduttore, traditore*. Camille Desmoulins n'a pas été si heureux que le noble pair d'Angleterre; il n'a pas pu, comme l'illustre auteur de *Don Juan*, racheter à prix d'or l'indigne travestissement qu'on voulait lui faire subir. Force lui a été de passer par le pinceau leste et dédaigneux du peintre, de compléter, et de clore peut-être, l'innombrable galerie où figurent déjà les principaux épisodes du consulat et de l'empire. Voyez-vous à quoi sert d'être grand homme! Le satirique romain, pour prouver la vanité des vœux humains, demandait hautainement qu'on pesât les cendres d'Annibal pour savoir ce que vaut un grand homme de guerre. En présence du tableau d'Horace Vernet, je demande ce que vaut l'éloquence politique, ce que signifient l'énergie et la hardiesse de cœur, si elles livrent ainsi la mémoire d'un homme, sans défense, aux profanations d'un art frivole et superficiel. Pauvre

Camille Desmoulins, voilà que tu meurs une seconde fois!

Je m'arrête devant un tableau placé immédiatement au-dessus du précédent. Je regarde la signature, c'est un nom nouveau, ou du moins je ne l'ai jamais vu et je le lis pour la première fois. En cherchant dans le Livret, j'apprends que l'auteur a déjà envoyé au Salon de cette année deux études peu importantes : *Venise vue de nuit*, et un *Souvenir d'Allemagne*. C'est M. Ziegler. Le ton de sa *Venise* est, à ce qu'il semble, exagéré. Je ne veux pas croire que la ville des lagunes soit d'un bleu si cru; mais il semble que l'auteur se soit amusé à la peinture, et qu'il n'ait pas joué le grand jeu. L'action de cette peinture est superficielle et peu durable. Son *Souvenir d'Allemagne* est d'un ton aimable et naïf; mais la touche m'en paraît molle et indécise. Il semble que le pinceau soit gêné, obligé de se retenir et de se brider, pour ne pas dépasser les limites qu'il s'est imposées. Je crois naturellement que le peintre aurait raison de préférer et de poursuivre la grande peinture. Mon avis, à ce qu'il paraît, est aussi le sien. Voyons son tableau. Le sujet est simple, c'est une anecdote; mais l'art ne doit rien dédaigner. Il peut descendre à son gré vers les sujets les plus humbles en apparence, il a toujours la ressource de les élever jusqu'à lui : « Henri III, persuadé » que la reine Marguerite de Navarre engageait son mari à » ne pas se rendre aux désirs de la cour, chargea Strozzi » de remettre au roi de Navarre une lettre de sa part, » dans laquelle il l'instruisait que sa femme entretenait » un commerce de galanterie avec le vicomte de Turenne. » Ce prince, regardant ces avis comme un artifice du roi » qui voulait le brouiller avec sa femme, lut la lettre au vi- » comte de Turenne et à la reine de Navarre. Celle-ci, ou- » trée de cette injure, s'en vengea en mettant tout en œuvre

» pour rallumer la guerre. » La couleur générale de cette composition est bonne, les tons sont harmonieux. Quant au fond, je ne le comprends pas. Je ne sais pas quel il est. Je déclare que je n'ai pas pu distinguer de quels éléments il se compose. Cela tient-il à l'élévation du tableau? Peut-être. Le masque de Henri est d'une bonne expression et heureusement rajeuni, d'après l'empreinte moulée sur nature que l'on a retrouvée depuis quelques années. La figure du vicomte de Turenne est mêlée adroitement de mépris et de raillerie. Il compose ses traits comme tout homme d'esprit le doit faire en pareille occasion. La reine rejette son col en arrière comme une femme indignée; et ainsi les trois acteurs de ce drame domestique comprennent et jouent leur rôle, j'en conviens. Que manque-t-il pourtant à l'œuvre de M. Ziegler? Un dessin plus arrêté, un modelé plus consciencieux et plus serré, un parti pris plus varié pour l'armure du vicomte, pour le masque de Henri, pour la robe de la reine. C'est partout et toujours la même touche, facile mais uniforme. L'armure, la robe, les figures ont la même mollesse et la même solidité. Je ne veux pas croire au frôlement de cette robe, au retentissement de cette armure, à la mobilité de ce visage. Pourquoi? C'est que le peintre les a faits de même façon.

J'ai entendu dire que l'attitude du vicomte de Turenne rappelait un ancien tableau de l'école italienne. Je ne le nie pas; mais ma mémoire, moins heureuse ou moins riche, ne saurait où prendre la source du plagiat, si le plagiat existe. J'aime mieux croire que ceux qui ont fait la remarque ont joué à l'érudition à tout hasard, au risque d'échouer, quand on en viendrait aux preuves. Que l'avenir ne soit que le passé rajeuni, je le veux bien; mais le rajeunissement constate la nouveauté.

En dehors de toutes ces considérations chagrines auxquelles la critique officielle doit se résigner, le tableau de M. Ziegler, sans être une œuvre accomplie, nous paraît spirituellement composé, incomplétement exécuté, blâmable sous plusieurs rapports. Mais, à tout prendre, c'est un bon début.

Le nouveau tableau de M. Camille Roqueplan, dont nous avions annoncé la venue il y quelques jours, est maintenant placé au Louvre dans le grand salon carré, à la place qu'occupait d'abord le *Crespierre* de M. Alfred Johannot. Nous attendions avec impatience cette nouvelle occasion de vérifier nos critiques et nos éloges; nous avions accusé ce jeune artiste de se fier trop à son talent d'improvisation, de n'attendre pas que sa composition soit bien arrêtée dans sa tête avant de mettre la main à l'œuvre; nous le blâmions de se contenter lui-même trop vite et trop facilement, nous voulions le prévenir contre la flatterie des amitiés, contre les louanges d'une ignorance frivole ou dédaigneuse; car, on le sait, rien ne coûte moins qu'un compliment, c'est un coup de chapeau, un serrement de main: le plus souvent il faut y attacher la même valeur.

Le moment est-il venu de rétracter nos premières paroles, et trouverons-nous, dans l'œuvre nouvelle de M. Camille Roqueplan, la réfutation des idées générales que nous avons émises sur la nature de son talent? Malheureusement, non. *Le Bal de l'Opéra au profit des indigents*, car c'est là le sujet de la composition, est, à notre avis, très-inférieur à la plupart des tableaux du même auteur que nous avons vus au Salon de cette année.

On se rappelle encore l'éclat merveilleux et féérique de cette solennité; quand on arrivait dans la salle, on avait peine à mesurer l'étendue de l'espace. Le nombre et la

profusion des lumières, la variété, les couleurs vives des décorations, les drapeaux, les toilettes vivantes et animées, composaient un spectacle unique et difficile à reproduire, même réellement. M. Camille Roqueplan a singulièrement *amesquiné* son sujet. La salle est vue de la loge du Roi; on n'aperçoit, par conséquent, que les avant-scènes de droite. Le moment choisi par le peintre est une galopade; à la bonne heure, c'est un épisode animé de la fête, mais il fallait le *rendre*, il fallait que les figures fussent en mouvement, et elles sont immobiles; celles du premier plan sont inacceptables. Les têtes de femmes, enluminées, bouffies; des toilettes gauches et lourdes! Quelle singulière et déplorable méprise! La danseuse qui occupe le milieu de la scène paraît volontiers déhanchée, tant est singulière l'inflexion de sa taille. On dit que ce sont des portraits; et en effet, j'en ai reconnu quelques-uns, mais les ressemblances ne sont pas heureuses.

La perspective n'est pas comprise, les figures du premier plan sont trop grandes pour l'espace qu'elles occupent, et ne sont d'ailleurs nullement en rapport avec les colonnes des avant-scènes; la foule qui se presse au fond a presque l'air d'une décoration, tant la profondeur est manquée, et puis on ne danse pas aux lumières, malgré la présence visible des lustres. C'est en plein soleil, à midi.

On dit que le tableau n'est pas fini; tant mieux, le mal n'est pas irréparable, au moins pour les détails. Mais nous ne comprenons pas ce qui a pu décider l'artiste à composer son œuvre dans de si singulières dimensions. De cette façon, il a, volontairement, renoncé à la lueur que la coupole radieuse projetait sur la scène. C'est un morceau de bal, ce n'est pas un bal.

Je crois que le sujet présentait de nombreux écueils;

mais, une fois la question posée, il fallait en accepter toutes les difficultés ; or, je dois à ma conscience de déclarer que M. Roqueplan les a éludées, mais non pas vaincues. D'unanimes applaudissements vont peut-être accueillir ce nouveau tableau. Il est plus commode, en effet, de l'admirer sur parole que de l'examiner ; mais l'épreuve du Louvre est à peu près infaillible, et malgré le témoignage officiel d'une approbation unanime et complaisante, je m'en rapporte volontiers au sentiment intime de l'artiste. Qu'il se juge lui-même ; qu'il compare ses impressions actuelles avec celles qu'il éprouvait dans la solitude de son atelier, qu'il se consulte et qu'il s'écoute, et sans doute sa voix sera plus sévère que la nôtre.

Est-ce à dire que ce tableau est décidément mauvais ? Une pareille parole est bien loin de notre pensée. Il y a des détails agréablement touchés ; mais, en somme, c'est une composition manquée par un homme d'un grand talent. J'aime mieux, et de beaucoup, une *Vue de Rome* au pastel. On criera au paradoxe, peut-être bien ; mais je ne voudrais pas assurer que M. Roqueplan n'est pas de mon avis.

Que si, contre notre attente, M. Roqueplan, appelé, à ce qu'il nous semble, à de plus hautes destinées, persistait dans la voie qu'il s'est ouverte, s'il continuait de substituer, à tout propos, l'adresse à l'art sérieux, c'en est fait de son avenir et de son nom. Nous le plaindrons sincèrement, mais nous n'essayerons pas de le rappeler par d'inutiles paroles. Le succès éblouit, défend de regarder en arrière ; la louange étourdit les oreilles, toutes les paroles importunes qui ralentissent la marche du triomphe sont comptées comme autant de récriminations envieuses et jalouses ; on les méprise d'abord, bientôt on ne les entend plus, le vent les emporte, et tant pis, car il arrive bientôt que la roue

du char se brise, et le triomphateur d'un jour, au moment de sa chute, ne trouve plus même une main qui le relève. Plaise à Dieu que nos conseils n'arrivent pas trop tard!

CONCLUSION

Or, maintenant que nous avons achevé, selon nos forces et la portée de nos regards, le dénombrement commencé il y a trois mois, il convient de déduire et de poser les conclusions que nous avons promises. L'histoire est achevée, il faut que la philosophie commence. Après le recensement des œuvres des deux écoles, il faut voir quels principes nouveaux ont été mis en lumière, quelles idées fécondes ont été produites et traduites par le marbre et la toile, quelles volontés nouvelles ont signalé leur avénement dans la statuaire ou la peinture.

Je l'avouerai d'abord, naïvement et simplement, et cet aveu dans ma bouche ne sera guère suspect d'imposture, au moins je l'espère. Au moment d'achever ce fragment imperceptible de l'histoire de l'art, je ne puis me défendre d'une amère et profonde tristesse. A quoi serviront les milliers de paroles que depuis trois mois j'arrange et je distribue selon la mesure de mon adresse, que j'essaye d'assouplir et de modeler sur mes pensées si fugitives et si souvent insaisissables, si vraies, si évidentes, si pleines de conviction pour moi-même à l'heure de leur naissance, et si souvent fausses, exagérées, quand elles sont descendues de mes lèvres sur le papier? Où s'arrêtera le retentissement de ces critiques? Je devrais dire : Où commencera-t-il?

Que ceux qui ont pu blâmer le ton leste et dédaigneux, parfois amer et incisif, qui règne dans cet ouvrage, si c'en est un, réfléchissent un instant et rentrent en eux-mêmes, qu'ils fouillent dans leur mémoire et qu'ils se demandent combien de fois, pour transmettre leurs pensées de tous les jours, pour faire comprendre les passions qu'ils avaient dans le cœur, combien de fois ils ont trouvé la parole sincère et fidèle ; qu'ils osent compter les tours indignes qu'elle leur a si souvent joués, les trahisons sans nombre dont ils ont été victimes, et qu'ils viennent ensuite me reprocher le mensonge ou la ruse!

Est-ce à moi qu'il faut s'en prendre? Est-ce ma faute si la vérité, à laquelle ma foi s'engage, s'altère et se mutile pour arriver jusqu'au lecteur? Faut-il me blâmer si, parfois, d'impérieuses nécessités me condamnent à dire plus ou moins que je ne voudrais dire, sous peine de n'être pas compris ?

Une fois, en effet, qu'on renonce à la critique frivole et superficielle pour entrer dans la critique consciencieuse et sévère, dès qu'on a pris le parti de ne pas réduire tous ses jugements à des *oui* ou à des *non*, la besogne change d'aspect et devient singulièrement âpre et ardue. Si l'on ne veut pas formuler son avis par le rire de l'ignorance ou la moue du dédain, si l'on veut et si l'on ose pénétrer dans les entrailles mêmes d'une œuvre, en faire le tour, l'envisager sous toutes ses faces, voir non-seulement ce qu'elle est, mais se demander quelle elle pourrait être, pour en conclure ce qu'elle devait être, alors on s'effraye bien vite de la tâche qu'on a entreprise.

C'est un abîme qui s'ouvre devant vous; parfois il vous prend des éblouissements et des vertiges. De questions en questions, on arrive à une question dernière et insoluble,

le doute universel; or, c'est tout simplement la plus douloureuse de toutes les pensées. Je n'en connais pas de plus décourageante, de plus voisine du désespoir.

Vue de cette façon, la critique est peut-être une entreprise surhumaine. Généralisée et appliquée à tous les ordres d'idées, il n'appartient qu'à Dieu de la faire ou de l'entamer. C'est dans ce sens, et dans ce sens seulement, qu'on a pu dire que les Winckelmann et les d'Agincourt ne sont guère moins rares que les Michel-Ange et les Rubens.

Au-dessous de ces deux grands noms, la critique n'est qu'une œuvre mesquine et ne mérite pas même le nom d'œuvre : c'est une oisiveté officielle, un perpétuel et volontaire loisir ; c'est la raillerie douloureuse de l'impuissance, le rôle de la stérilité, c'est un cri d'enfer et d'agonie.

Heureux ceux qui sont nés sous une étoile féconde, qui traduisent leur pensée en symphonies harmonieuses et gigantesques, en rhythmes nombreux et variés, en coupoles aériennes, en dômes retentissants, en galeries sans fin! Que béni soit le nom des hommes prédestinés à la gloire, qui trouvent sur la toile ou dans le marbre la forme et la couleur qui appartient à leur idée, qui lui sert de vêtement comme la pourpre aux épaules des rois, et sans laquelle elle n'existerait que pour eux! Gloire et bonheur aux volontés puissantes, qui peuvent convier au spectacle de leur pensée tout un peuple avide et enivré!

Depuis trois mois, les prémisses ont été posées; depuis trois mois nous avons constaté, avec toute l'exactitude dont nous étions capables, l'état de la peinture et de la sculpture en France ; nous avons poursuivi sous toutes ses formes, épié dans ses moindres caprices, surpris dans toutes ses métamorphoses la fantaisie vraie, franche et naïve, la fantaisie factice, arrangée, menteuse, et ce lambeau gangréné

de fantaisie morte, impuissante, qui ressaie de vivre, et que la vie répudie et renvoie à l'épuisement et à l'oubli.

Nous avons constaté le décès et annoncé les funérailles de deux hommes glorieux autrefois, étourdis et enivrés par un concert d'éloges, aujourd'hui muet, et d'ailleurs inhabiles à les ranimer. MM. Hersent et Horace Vernet ne sont plus; ils appartiennent déjà à l'histoire ancienne, si l'histoire doit un jour s'occuper d'eux.

Le *Mazarin* et le *Richelieu*, l'*Édouard V* et le *Cromwell*, le portrait de *Mlle Sontag*, nous ont donné la mesure de M. Paul Delaroche. Nous savons maintenant ce qu'il peut et ce qu'il veut. Sa vraie taille n'est plus un mystère; son point de départ, le but qu'il a touché, les moyens qu'il emploie, l'ambition qu'il a conçue, le Salon de cette année nous a tout révélé. En présence du *Trocadero*, devant la lumière bleue, soyeuse, lisse, sèche et lourde, qui couvrait l'état-major du prince, nous pouvions présumer et deviner, mais non pas conclure avec certitude, les bottes si merveilleusement cousues et plissées, le visage impassible du Protecteur, la tête du Roi sculptée en ivoire, gigantesque, jaunie par le temps, mais non pas morte, puisqu'elle n'a jamais pu vivre; mais le *Président Duranti* et l'*Élisabeth* promettaient mieux que les deux cardinaux. On devait désespérer de voir jamais des visages aussi violets, aussi incapables de respirer que les deux princes anglais, aussi barbouillés d'encre, aussi semblables à un pendu, que dona Anna dans les traits défigurés de la comtesse Rossi.

S'il est vrai, comme on l'assure, que le roi vient de confier à MM. Delaroche et Aimé Chenavard le soin de composer les vitraux de la chapelle du château d'Eu, nous plaignons d'avance les yeux des nobles hôtes obligés d'entendre la prière en présence des figures que M. Paul Dela-

roche va créer, comme il crée toute chose, avec l'adresse précisément nécessaire pour sculpter une ottomane ou un canapé, ou pour donner le modèle d'une tapisserie. Mais sa tête si froide et si glacée, capable tout au plus des finesses mesquines ou des ruses étroites d'une diplomatie obéissante et souple, retentissement obligé d'un ordre parti de plus haut et venu de plus loin, son talent d'ambassadeur, car nous ne saurions lui en trouver d'autre, pourra-t-il s'élever, ou, pour parler comme il pense sans doute, voudra-t-il redescendre jusqu'à la naïveté primitive des âges de Charles VI et de Louis XI? Nous ne l'espérons pas, et ses œuvres de cette année sont des gages assurés de l'avenir ouvert devant lui. Il continuera, sans doute, de multiplier laborieusement et rarement quelques-unes de ces compositions équitables et impartiales, inoffensives, inaccusables, invulnérables, acceptables pour tous les partis, hormis pour celui de la poésie et de l'art. Son nom fera quelque bruit encore; puis, tout à coup, le bruit cessera; les plus ardentes amitiés, conquises et soutenues par une rare habileté, lasses enfin de lutter contre le flot tout-puissant de l'oubli, lâcheront prise, quitteront le combat, et abandonneront leur idole : la postérité ne soupçonnera pas son nom.

A quelque distance au-dessus de lui, mais bien loin encore de la cime qu'il est réservé aux vrais et grands artistes d'atteindre, M. Léopold Robert a laissé, comme trace de son passage, ses *Moissonneurs* et ses *Funérailles*. On a dit qu'il rappelait Homère, comme M. Paul Delaroche rappelait Shakspeare. J'accepte volontiers ces deux comparaisons, pourvu qu'elles soient solidaires l'une de l'autre. Or, comme ni l'une ni l'autre ne sauraient être démontrées, je les renie et les répudie toutes deux.

Je ne veux pas contester l'élévation et la pureté des *Moissonneurs*, mais je n'y trouve ni la naïveté, ni l'ardeur primitive, ni la gigantesque simplicité des épopées grecques.

Pour le *Cromwell*, qu'on nous donne comme le type d'une peinture shakspearienne et profonde, j'y cherche le ressouvenir, même lointain, de *Richard III*, du *roi Léar*, d'*Hamlet* et d'*Othello*. Je ne sais si, dans toute la durée des siècles accomplis, il s'est jamais rencontré deux hommes plus profondément contraires que Shakspeare et Paul Delaroche. Autant vaudrait comparer le sabre de Murat à la parole de M. Talleyrand.

Et cependant le nom de Léopold Robert restera dans l'histoire comme un souvenir de laborieux efforts; on se rappellera le prestige éclatant de ses œuvres si heureuses, si populairement comprises, mais si incomplétement exécutées, d'une beauté tellement officielle et systématique, qu'elle exclut presque la nature.

Mais il ne faudra pas oublier, non plus, que MM. Paul Delaroche et Léopold Robert ont surpris la bonne foi publique, et qu'ils ont dû à la clarté apparente de leurs compositions, au mérite superficiel et saisissable du premier coup, un éclatant succès réclamé à d'autres titres par deux hommes de génie, MM. Delacroix et Decamps.

La Liberté, *la Patrouille turque*, sont de la belle et grande peinture, des morceaux qui, avant dix ans, auront vieilli d'un siècle, et se placeront à côté des *Enfers* de Rubens et des plus parfaites créations de Rembrandt. MM. Delacroix et Decamps réalisent, avec une admirable et triste précision, une parole échappée à la mélancolique rêverie d'un génie obscur et méconnu : « Ce qu'il faut à la multitude, c'est la médiocrité du premier ordre; au delà,

il n'y a plus pour elle que la nuit ou l'éblouissement. » Qu'ils se résignent cependant, et qu'ils aient foi dans l'avenir ; qu'ils se rappellent et qu'ils s'appliquent les conseils donnés à Manoël par Lamartine.

La vieille école du paysage est battue en brèche et ruinée sans espoir de guérison. MM. Paul Huet, de la Berge, ont ouvert chacun une voie nouvelle et féconde, où leurs premiers pas sont déjà des succès.

De tout cela, que conclurons-nous ? C'est que le drame vient d'envahir la peinture qu'on appelle *historique*. Désormais, l'énergie, l'expression dramatique, sera la première condition de toute peinture. Le paysage prétend à une poésie haute, vague, mais réelle et pleine de nature : sa volonté, sa puissance, les moyens qu'il emploie, rappellent l'école des lacs, Wordsworth, Coleridge et Wilson.

Vouloir exposer les principes qui régissent aujourd'hui la peinture nouvelle, ce serait folie, et nous ne l'essaierons pas. Où sont donc nos conclusions ? Sont-elles impossibles et imaginaires ? A Dieu ne plaise, et, malgré l'inutilité de nos paroles, elles ne sont pas encore si vides et si frêles qu'elles ne contiennent rien et qu'elles doivent se briser au premier vent. La conclusion du passé et du présent, c'est l'avenir.

De l'oubli profond qui recouvre déjà MM. Hersent et Horace Vernet, et qui menace d'engloutir bientôt M. Paul Delaroche, il faut conclure l'avénement prochain et définitif de MM. Eugène Delacroix et Decamps.

La statuaire, si l'on excepte quelques essais heureux de MM. Antonin Moine et Triqueti, louables à différents titres, n'a pas fait un pas décisif. *Les Lutins*, *la Dague*, de ces deux artistes, les groupes d'animaux de M. Barye,

sont de bons morceaux; mais la statuaire proprement dite n'a rien à y gagner. Ce n'est pas là de la sculpture grande et monumentale. Si l'on recommençait le Parthénon, où seraient leurs titres pour prendre la place de Phidias?

On sait ce que nous avons dit des *Grâces* et du *Tombeau du général Foy*. MM. Pradier et David sont restés ce qu'ils sont; l'habileté du premier, la profondeur du second, n'excluent pas les reproches.

La gravure en taille-douce, entre les mains de MM. Henriquel Dupont et Cousin, s'est acquis parmi nous une gloire nouvelle. La collection des gravures destinées à Walter Scott, et dont les dessins sont dus à MM. Alfred et Tony Johannot, a révélé quelques noms nouveaux, MM. Revel, Mauduit et Blanchard. M. Revel surtout mérite d'être distingué.

Diderot faisait de la morale à propos de la peinture, et Greuze lui a inspiré des pages dignes de Platon et d'Épictète. J'ai voulu prendre une autre voie, la seule possible aujourd'hui : j'ai voulu faire, sur l'art, des remarques qui pussent profiter aux artistes. Où est ma mission ? Est-ce folie ou vanité ? Peut-être bien. Allez dire aux peintres et aux statuaires d'écrire sur les œuvres de leurs contemporains. Ils craindraient trop l'accusation de jalousie ou d'envie, et la perte inévitable de toutes leurs amitiés. Ai-je eu raison d'écrire, ai-je réussi? C'est au lecteur à décider ces questions.

P. S. Nous réparons avec empressement une erreur bien involontaire. Nous avons dit : Je ne lis nulle part, dans *Ariosto*, que Roland se soit mis nu pour devenir fou. Le texte littéral du poëte italien contredit notre assertion; mais notre critique subsiste en ce qui concerne sa signification intime. Il fallait donner une date, un millésime à la

composition ; il fallait montrer que l'acteur appartenait au huitième siècle, au temps de Charlemagne et de l'architecture romane, et M. Duseigneur ne l'a pas fait. Son ouvrage se recommande d'ailleurs par de belles qualités.

Novissima verba.

A l'heure où nous achevons ces dernières lignes, l'épreuve est terminée. La séance royale est close, les médailles et les mentions honorables sont distribuées, les achats et les commandes de tableaux sont arrêtés. Quelle cohue, bon Dieu ! quel pêle-mêle, et comment s'y reconnaître ? M. Dubufe à côté de M. Champmartin ! Une mention honorable à Mme de Mirbel, aux plus beaux portraits du Salon. La plume nous tombe des mains. M. Paul Huet n'est pas même nommé.

Ignorance, folie et pitié ! De l'indignation ou du mépris, que choisir ? Pauvres arts, pauvre France ! inutile et impuissante critique ! Puissent la solitude et le recueillement consoler les vrais et grands artistes !

SALON DE 1833.

I

Les salles du Louvre, choisies par l'administration, sont, comme les années précédentes, le grand salon carré et la galerie des trois écoles. Je ne veux pas m'arrêter à qualifier ni à réfuter ce ridicule entêtement qui prive pendant six mois les jeunes gens de leurs études, les étrangers et le public de leur plaisir. Toutes ces interpellations viendront en leur temps, et perdraient beaucoup à n'être pas développées individuellement.

Aujourd'hui notre devoir est d'indiquer, sommairement, les ouvrages remarquables que nous connaissons, d'appeler l'attention de la foule sur les morceaux les plus distingués que nous avons pu apprécier isolément dans les ateliers. L'analyse et la critique seraient impossibles, ou du moins très-obscures, le lendemain d'une première impression ; les jugements sérieux ne se peuvent construire que sur des souvenirs, d'autant plus précis et distincts, qu'ils s'éloignent davantage de l'enivrement du spectacle.

Je n'ai rien à dire de la peinture historique, au moins

de celle qui doit peupler les galeries. Si le Salon doit offrir à notre curiosité de grandes pages pittoresques empruntées à l'histoire, je ne les connais pas. Il faut excepter de cette négation les plafonds du Musée Charles X, qui, par leur étendue, les sujets de composition, leur place, et le nom des artistes qui les ont signés, ont une réelle importance. Mais la consigne du Louvre est trop sévère pour que nous ayons pu contempler à loisir l'œuvre de MM. Eugène Devéria, Schnetz, Alaux, Gros, etc. Les privilégiés, ceux qui ont été assez heureux pour pénétrer, s'accordent à vanter l'élégance et la richesse de ces décorations. Il faut remercier l'administration d'avoir consulté pour le choix des ornements, pour le style des voussures, pour le caractère des médaillons, des hommes spéciaux, tels que M. Visconti. Les coquetteries maigres et mesquines du goût impérial ont bien fait de s'effacer devant les études sérieuses et précises. Nous avons toujours été d'avis qu'il fallait restituer ou inventer, en pareil cas. Les dessins de M. Percier, malgré la finesse et la sobriété qu'on ne peut leur refuser, n'auraient pas signifié grand'chose, dans les salles qui prétendent reproduire les différents âges de l'art. Or, toutes les fois que les ornements ne concourent pas à l'effet, il arrive qu'ils font tache.

Les amis de M. Horace Vernet parlent avec éloges d'une grande composition où figurent Raphaël et Michel-Ange; à cet égard j'aurais mauvaise grâce à dissimuler mes préventions : je suis en mesure de les expliquer. Je ne crois pas que l'auteur ingénieux *des Batailles de Jemmapes et de Montmirail* soit capable de se métamorphoser, au point de rivaliser, comme on le dit dans quelques salons, avec les grands maîtres d'Italie. Pour peindre *les Loges* ou *le Jugement*, il ne suffit pas de prendre la poste et de s'expo-

ser à la *mal' aria* de Rome; il ne faut pas avoir joué pendant vingt ans avec son art, pour l'aborder, plus tard, dans sa partie la plus difficile et la plus haute. Si le travail du génie est la plus grande de toutes les joies, c'est à une condition ignorée de M. Horace Vernet, la défiance de soi-même et la douleur de l'enfantement. Il aura toujours un très-joli talent de société; mais la prudence et la raison lui conseillent, impérieusement, d'abandonner au plus tôt ses nouvelles ambitions. Qu'il se remette à peindre des scènes de camp et de bivouac, à semer d'épisodes simples et pathétiques les premiers plans d'une mêlée. Personne, à coup sûr, ne voudra le comparer à Salvator, et il fermera la bouche aux récriminations.

M. Paul Delaroche, comme s'il craignait d'ébrécher les éclatants succès de *Mazarin* et de *Richelieu*, de *Cromwell* et *des Enfants d'Édouard*, n'a rien envoyé. Les nombreux admirateurs de sa manière prudente et sage ont épuisé depuis quelques mois toutes les formules du panégyrisme pour une *Mort de Jeanne Gray*, encore inédite, mais destinée, selon leur avis, à couronner sa gloire : c'est une création inattendue pour l'invention, le style, les détails et le caractère de chaque morceau pris en lui-même. Il y a dans tout cela une chose qui me paraît très-croyable, c'est le renouvellement, qui s'explique à merveille par l'étude d'un nouveau maître. Il y a vingt-deux mois, les badauds comparaient *les Deux Cardinaux* à des flamands! Ils ont été jusqu'à dire que *le Protecteur* était un Holbein! A la bonne heure! *Jeanne Gray* sera peut-être de l'école anglaise!

S'il est vrai, comme on le dit, que M. Eugène Delacroix n'expose rien cette année, c'est un malheur très-sérieux. Son récent voyage à Méquinez a dû multiplier dans ses

cartons les motifs, les épisodes, les variétés de costumes, de paysage, Espérons au moins que nous aurons *la Bataille de Nancy*.

On parle beaucoup d'*un Épisode de la Saint-Barthélemy* par M. Robert Fleury. La critique devra étudier avec soin cette composition. L'auteur avait envoyé au dernier Salon plusieurs portraits remarquables.

Il est très-probable que M. E. Champmartin conservera cette année la supériorité, unanimement reconnue, qu'il avait conquise, il y a deux ans. A moins qu'un nouveau talent ne se révèle tout à coup, il sera le seul encore qui sache composer, avec une seule figure, un véritable tableau. Seul, entre tous les peintres qui s'occupent du portrait, il parait avoir compris que les grands maîtres, tels que Titien, Léonard, Rubens, Van-Dyck, Vélasquez, Joshua Reynolds et Thomas Lawrence, ont dû la meilleure partie de leur gloire à l'étude de l'invention ; il semble convaincu que la fantaisie ne peut demeurer étrangère à la reproduction la plus réelle et la plus vraie du type donné. Il ne s'abstient pas d'interpréter la nature qu'il a sous les yeux ; et, en cela, il fait preuve d'une haute raison et d'une profonde intelligence de son art. Si, dans l'analyse de certains détails, nous le trouvons au-dessous des facultés qu'il a précédemment manifestées, nous le dirons franchement. La sévérité n'est pas seulement un devoir pour nous, c'est un honneur dont il est digne, et que nous ne voulons pas lui refuser.

Tous ceux qui ont vu le *Portrait de M. Bertin l'aîné*, par M. Ingres, et nous sommes du nombre, regrettent que l'illustre auteur de l'*Apothéose d'Homère* ait fait, dans ce genre, de si rares essais. Ce chef-d'œuvre de conscience et de vérité sera pour nous la seule occasion, peut-être, d'ap-

peler, sur uu talent chaste et recueilli, la popularité qui lui a manqué jusqu'ici. Nous ne savons pas encore si nous aurons *le Martyr de Saint-Symphorien*, et le *Virgile* dont M. Pradier, frère du statuaire, nous montrera la gravure, est dans une galerie de Rome.

Entre M. Ingres et M. Champmartin, il faut placer les miniatures de madame de Mirbel. Malgré ses nombreux triomphes, elle ne se lasse pas d'étudier, pour donner à sa manière une vérité plus complète et plus haute. C'est la seule miniature qui ait toute l'importance d'un portrait à l'huile. Elle aussi, elle interprète la nature, elle la prend à son heure la mieux inspirée et la plus féconde, elle saisit dans une figure la physionomie, c'est-à-dire l'expression normale, la signification poétique, le sens profond et intime, révélable seulement aux yeux de l'artiste et du philosophe. Elle sait que, pour le grand peintre, il y a des journées où le modèle ne se ressemble pas. Elle surprend le masque humain presque à la dérobée, et ne le fait pas poser.

MM. Alfred et Tony Johannot ont compris, chacun à leur manière, qu'ils ne devaient pas épuiser leur imagination et leur verve dans les illustrations. Malgré la haute renommée de Smirke, qu'ils pouvaient égaler, ils ont mieux aimé sacrifier, à une gloire plus durable, quelques années de réputation et de fortune. C'est bien, et nous devons leur en tenir compte. Dans le temps où nous vivons, il y a tant de cupidités qui se déguisent en idées ambitieuses, qu'on doit estimer très-haut les abnégations et les sincérités. Le tableau destiné à la galerie du Palais-Royal, *la duchesse d'Orléans annonçant la victoire d'Hastenbeck*, est d'une coquetterie chatoyante. *Mademoiselle de Montpensier* vaut beaucoup mieux. La composition est mieux ordonnée, et

la peinture plus solide. Le tableau de M. Tony Johannot a des parties admirables. *La petite Fille et la Vieille* semblent échappées au pinceau de Wilkie, ou au crayon de Charlet.

M. Louis Boulanger, à qui son *Mazeppa* conquit, en 1827, une belle place parmi les peintres de l'école nouvelle, se présente cette année avec une riche collection d'aquarelles. Le choix et la vivacité des tons séduisent l'œil, et risqueraient d'imposer silence à la critique. Cependant, l'intérêt sérieux que son talent nous inspire exige que nous indiquions, sincèrement, les incorrections et les lacunes que la réflexion y découvre.

La peinture de paysage et de marine sera, comme d'ordinaire, la plus nombreuse et la plus variée. Nous reverrons en présence les deux écoles, représentées par les maîtres décrépits et les courageux novateurs, fils de leurs œuvres et disciples de leur pensée. J'en ai la ferme espérance, le public se prononcera pour la génération qui s'avance et qui grandit. M. Watelet entrera tout entier dans l'oubli et le dédain. Les curieux les plus superficiels passeront indifférents devant ses toiles glacées. MM. Paul Huet, Charles de Laberge, Eugène Isabey, Aligny, Édouard Bertin, obtiendront la sympathie et les louanges qui sont dues à leurs études persévérantes. Nous verrons si M. Camille Roqueplan prend son art un peu plus au sérieux que par le passé. Il serait fâcheux qu'il persistât dans la voie où il s'était engagé. Il ne doit pas s'en tenir à ses faciles improvisations. Sa vive intelligence de la nature extérieure l'appelle à de plus sérieuses destinées.

M. Gudin se relèvera-t-il? A-t-il senti la nécessité de donner à ses figures des formes humaines et intelligibles, à l'eau de la légèreté, de la transparence, à l'horizon des

lignes ondulées, successives, poétiques? Je le souhaite de tout mon cœur.

Entre les noms que j'ai prononcés tout à l'heure, il en est deux surtout qui nourriront la discussion, Paul Huet et Charles de Laberge. La *Vue de Saint-Cloud* sera vivement critiquée malgré les belles parties qu'elle renferme. Les figures seront blâmées avec raison. La *Vue de Rouen* recevra de nombreux suffrages; l'habile combinaison des lignes, l'immensité de la perspective, la forme heureuse et vraie des dunes, la solidité des premiers plans, la pâte légère et floconneuse du ciel, ne laissent rien à désirer. Un paysage tout entier d'invention, un *Effet de soir*, de l'eau sur le bord du cadre, au second plan un bouquet d'arbres, et au fond les ruines rouillées d'une abbaye, valent mieux encore. La *Vue de Rouen* peut lutter avec les Turner; celui-ci se peut comparer, pour la grandeur et la poésie, aux meilleurs de notre Claude Lorrain. *Le Médecin de campagne*, de M. Charles de Laberge, se distingue par une grande finesse et une exécution très-amenée. Les terrains sont bons, les murs sont crayeux, les attitudes sont vraies. Mais il est à craindre que la manière de l'auteur ne devienne trop précieuse. Ruysdaël et Teniers ont trouvé moyen d'allier la finesse à la naïveté. M. C. de Laberge n'évite pas toujours la dureté.

Je ne sais pas encore quel tableau Decamps nous enverra d'Italie. J'ai vu plusieurs toiles commencées, entre autres une ruine Grecque, délicieuse de pâte, de couleur, de lumière incandescente. De toutes ses esquisses, je n'en sais pas une qui ne pût, entre ses mains, devenir une composition excellente. Mais je souhaiterais surtout qu'il envoyât au Louvre quelques-uns de ses pastels; car personne aujourd'hui n'approche de sa prodigieuse habileté

dans ce genre. Depuis les admirables portraits de Mme de Latour, que nous reverrons cette année, la France n'a rien eu d'aussi léger, d'aussi éclatant.

M. Godefroy Jadin, qui s'est fait, dans la peinture de la nature morte, une réputation méritée, et qui, au dernier Salon, nous avait donné un paysage d'une grande vérité, mais un peu froid, a fait de grands progrès. Sa *Partie de Chasse* est un bon morceau. C'est une composition très-simple, mais pleine d'animation et de naturel. Le ton des arbres est haut et nourri. Il n'y manque peut-être qu'un peu d'air qui joue librement dans les branches.

Granet, talent sans modèle et sans rival parmi nous, que Stanfield et Prout avouent pour leur frère, envoie un tableau très-supérieur à sa *Justice de Paix*, qui était un chef-d'œuvre. Heureux peintre qui ne connaît pas l'envie, qui la désarme par l'exquise harmonie de ses inventions!

La sculpture, cette année, sera plus heureuse qu'au Salon dernier. Les deux maîtres les plus habiles que nous ayons aujourd'hui, David et Pradier, se trouvent ensemble. *Une figure couchée*, destinée au tombeau de Marcos Botzaris, révèle dans le premier une grâce et une souplesse qu'on ne lui connaissait pas. Les bustes admirables de *Bentham* et de *Chateaubriand* ne laissaient aucun doute sur sa puissance de modelé; mais on pouvait ne pas deviner son aptitude pour un art presque oublié depuis *la Diane* de Jean Goujon. Sa *Jeune Grecque* sera pour nous un beau sujet d'études. Nous croyons devoir l'inviter publiquement à envoyer au Louvre ses statues de *Corneille*, de *Jefferson* et du maréchal *Gouvion de Saint-Cyr*, et les bustes nombreux de ses ateliers : *Paganini*, *Boulay de la Meurthe*, *Georges Cuvier*, etc. Le *Cyparisse* de Pradier est, à mon avis, le meilleur ouvrage sorti de son ciseau. Les lignes

sont charmantes, et dans la statuaire c'est un grand point. Chaque morceau, pris en lui-même, est plein de grâce et de souplesse. Le torse est divisé en plans jeunes, choisis, élégants. Si l'auteur avait voulu renouveler la supercherie de Michel-Ange, et enterrer son marbre, il n'eût tenu qu'à lui d'abuser les antiquaires, et de placer sa création parmi les monuments de la belle sculpture grecque. Sa statue de *Rousseau* ne me plaît pas autant. Je dirai pourquoi.

Barye, qui continue laborieusement ses études zoologiques, créateur d'un genre dans lequel l'antiquité a laissé peu de monuments, expose un *Lion* magnifique, qui se place d'emblée à côté des beaux fragments d'Olympie récemment retrouvés. Il trouve dans son ébauchoir la même finesse et la même vérité que Landseer. Nous aurons des critiques très-sérieuses à développer sur cette œuvre capitale. Nous rechercherons jusqu'à quel point la statuaire peut négliger les grandes masses, c'est-à-dire se passer d'exagérations et de sacrifices.

Un groupe de M. Étex, *la Famille de Caïn après le meurtre d'Abel*, mérite une attention toute spéciale. Nous aurons à examiner quelles sont, dans la statuaire, les limites de l'expression, jusqu'à quel point le laid peut servir à traduire l'horreur. Nous discuterons les lois de combinaison qui doivent présider à l'exécution d'un groupe, et aussi quelles inflexions musculaires, abordables dans la peinture, doivent être bannies du domaine de la statuaire. D'avance nous pouvons assurer qu'il y a dans ce groupe des portions très-remarquables. M. Étex a dignement profité de son séjour en Italie. Il serait fort à souhaiter que tous les pensionnaires de l'Académie prissent exemple sur lui.

Une statue fondue à cire perdue par Honoré, de M. Duret, se distingue plutôt par la réussite du procédé que par l'importance de l'œuvre en elle-même. Il est visible que l'auteur se contente trop facilement, et a pris au sérieux le succès de son *Mercure;* il a eu le tort très-grave d'estimer, pour une invention personnelle, un pastiche assez adroit de réminiscences antiques.

J'éprouve un plaisir très-vrai à louer deux jeunes gens, qui, par leur persévérance et la grâce toute spéciale de leur manière, peuvent prétendre à de légitimes encouragements; j'entends parler de MM. Chaponnière et Antonin Moine. Le premier, qui au dernier Salon avait envoyé un groupe de *Daphnis et Chloé* plein de poésie et de naïveté, mais trop simple peut-être dans la disposition des lignes et des plans, a fait du *Duc de Nemours* un buste charmant. La tête du jeune prince est d'une grande vérité, je ne parle pas de la ressemblance, mérite vulgaire, bon tout au plus pour les extases de famille : je veux indiquer la souplesse et la minceur de la peau, l'âge des tempes, du front et des pommettes, choses si rebelles au ciseau quand le modèle n'est pas arrivé à une complète virilité, comme le savaient si bien les anciens, qui l'ont prouvé plus d'une fois. Les vêtements sont disposés avec une élégance remarquable. Les statuettes du même auteur, les portraits de MM. *Pradier et Tiolier*, celui de Mlle *Juliette*, révèlent aussi de précieuses qualités.

Le *buste de la Reine*, par M. Antonin Moine, résoudra une grande question dans l'histoire de la sculpture moderne. Après avoir admiré, comme nous l'espérons en toute sécurité, le masque, la coiffure, la robe, les plumes et la chaîne, personne ne voudra plus nier la convenance de notre costume, dans l'exécution d'un buste de femme,

Les femmes de la cour de Henri II, qui semblent, dans les galeries du Musée d'Angoulême, attendre le retour des fêtes du vieux Louvre, ne sont pas plus gracieuses ni plus vraies. Sans plagiat, sans pastiche, sans mesquine imitation, M. Antonin Moine a trouvé moyen de rappeler la sculpture de la Renaissance. C'est un grand bonheur, qui n'était réservé qu'à des études sérieuses. Nous aurons plusieurs chicanes à faire sur l'architecture du masque, sur la solidité des masses principales, nous critiquerons peut-être certains détails d'ajustement; mais il faut nous réjouir de cette nouvelle conquête de l'art moderne.

Ce rapide sommaire suffit à montrer toute l'importance du Salon de cette année, et en même temps l'étendue et la difficulté des devoirs de la critique.

Outre l'analyse des ouvrages de peinture et de sculpture pris en eux-mêmes, outre l'intelligence et l'explication d'une toile ou d'un marbre, nous aurons à poser des questions plus générales et plus hautes ; à conclure, du caractère de l'art dans notre époque, les besoins et les espérances des esprits, l'avenir prochain de la théorie et de la pratique ; à prévoir les réactions qui se préparent ; à prononcer l'oraison funèbre des écoles qui s'éteignent, des principes qui se meurent, et enfin, s'il est possible, à donner la raison de ces changements, à les amnistier au nom de l'histoire.

Nous n'avons pas besoin de remonter bien haut : prenons seulement le dix-neuvième siècle à son début, à l'école de David. Que signifie la volonté à laquelle nous devons *les Sabines* et *les Horaces?* N'est-ce pas tout simplement une révolte sérieuse contre la peinture coquette, lascive et dévergondée de Boucher, de Watteau, de Vanloo? Il y a deux sortes de novateurs, ceux qui détrui-

sent et ceux qui édifient; les premiers sont plus nombreux, et laissent rarement après eux un nom éclatant et durable : David est de ceux-là. Il n'a rien fondé ni par lui-même, ni par ses élèves, demeurés fidèles. Mais son passage n'a pas été inutile. Il a ramené le goût public et la pensée des artistes à des études fausses, exagérées, plus sculpturales que pittoresques, mais sérieuses, sévères et difficiles. Il n'a choisi dans le passé aucun moment capital pour en extraire la pensée dominante et la reproduire, ou pour y découvrir un germe caché et le féconder : sa vue n'allait pas si loin. Mais il a pris en répugnance la peinture dégénérée de son temps, et il a tenté la réforme en transportant sur la toile les lignes systématiques et les plans musculaires, harmonieusement divisés, des marbres grecs et romains. Il s'est trompé, sans doute. Mais son erreur n'a pas été sans profit. Qui sait ce que nous lui devons?

La peinture de la Restauration, inspirée d'abord par des accidents extérieurs, n'a pas tardé à comprendre la mission historique qui lui était réservée. Elle a foulé aux pieds les principes de l'école impériale qui avaient fait leur temps et achevé leur rôle; elle a pris, au delà de la Manche, les enseignements immédiats dont l'origine remonte aux maîtres de Venise; après avoir renversé la statue de David, elle a placé sur l'autel l'image de trois nouveaux dieux, l'auteur des *Noces*, l'historien de Marie de Médicis, et l'héritier direct de Joshua Reynolds et de Van-Dyck. Mais il semble que, jusqu'ici, les occasions ou les hommes lui ont manqué pour continuer dignement la biographie de ces aïeux illustres. Il y a eu des artistes éminents, les grandes œuvres ont été rares. Forcée de produire plutôt pour les cabinets des curieux et le plaisir des oisifs, que pour la décoration des monuments et l'admiration popu-

laire, elle a souvent préféré l'effet d'une improvisation effrontée à la valeur d'un travail pénible, le succès à la gloire. Ses devanciers, il faut le dire, se sont conduits comme le chien du jardinier, ils ont défendu la proie sans la dévorer. Ils ont envahi les galeries et les palais, sans y laisser de traces.

Mais ce qu'il importe de saisir nettement dans l'art de la Restauration, c'est la prédominance à peu près constante de la forme sur la pensée, de l'impression vive et passagère sur l'émotion lente, successive, rare, mais durable. Prenez, dans l'imagination française depuis 1815 jusqu'à 1830, tel instrument qu'il vous plaira, le marbre, la toile, la parole ou l'orchestre, et vous trouverez toujours le caprice au lieu de la volonté, la débauche au lieu du recueillement, le contentement de soi-même au lieu d'une expression nette et concise, conclusion dernière et définitive de plusieurs épreuves douloureuses. La fantaisie, vierge pure, vouée à l'amour des plus hautes facultés, cède la place à une femme sans nom, courtisane lascive, habile à réveiller les sens, ou à les endormir par l'épuisement.

Le temps est venu pour la pensée de tenter d'autres destinées. Quoi qu'elle fasse, la nécessité aura bien raison de sa paresse ou de son dédain. L'art matérialiste et puéril doit disparaître, Dieu seul sait pour combien de temps, et la génération nouvelle fondera un art spiritualiste et sérieux ; les yeux se reposeront, et l'âme reprendra son travail et son rôle.

Pour la poésie littéraire, je ne crois pas qu'on veuille contester cette affirmation. Le roman écossais et le drame shakspearien, qui ne relèvent ni d'Ivanhoë, ni d'Othello, n'ont fait qu'ouvrir la voie. Le roman et le drame qui doivent naître se passeront bien de titres héraldiques, et

n'inscriront pas dans leur généalogie le siècle d'Élisabeth ou celui de George IV. Il faudra bien qu'il se trouve pour mettre en scène une action, ou pour développer, dans un récit des passions et des caractères, une méthode qui ne vienne ni d'Athènes, ni d'Édimbourg. A cet égard, nous n'avons rien à craindre : nous avons toute l'histoire en otage.

Le génie humain, qui a bien su se transformer pour bâtir le Parthénon, après avoir élevé dans Memphis des temples de granit, qui a renouvelé sa puissance pour construire les cathédrales de Cologne et de Reims, de Durham et de Strasbourg, le palais ducal des doges et le château de Gaillon, l'architecture n'est pas encore épuisée. Après avoir substitué au libertinage fastueux de la régence et de Louis XV le pastiche mesquin des ruines romaines, après avoir placé au-devant du parlement de France le fronton de Jupiter Stator, il faudra bien qu'elle change de route, et qu'elle abatte elle-même les buissons du sentier, avant de faire un pas. C'est une erreur de croire que Guttemberg a tué Palladio. Il n'en est rien. Car, depuis Louis XI jusqu'à Louis XIII, l'architecture a marché aussi bien que de Pisistrate à Périclès, depuis le jour où les poëmes d'Homère furent réunis pour la première fois, jusqu'au jour où le vieux Sophocle fut vaincu par le jeune Euripide.

La dernière école musicale d'Italie agonise et va mourir. L'artiste prodigieux qui succède dans l'histoire à Mozart et Cimarosa jouit, dans le silence, de sa gloire aujourd'hui incontestée, mais prévoit lui-même que son règne finit. Il a mis à bout l'ivresse des sens ; il faut maintenant que le cœur ait son tour. Est-ce dans les cendres de Beethoven qu'il faut aller chercher le secret encore irrévélé ?

Je ne sais, mais j'incline à croire que *Don Giovanni*, *Obéron* et le *Matrimonio* auront, sur le génie inconnu que nous attendons, une influence aussi directe que la *Symphonie pastorale* ou la *Symphonie héroïque*.

La peinture n'échappera pas à cette loi générale de renouvellement. Les faits extérieurs, aussi bien que les révolutions accomplies au sein de la pensée, viendront en aide à cette métamorphose. L'exil d'une dynastie, qui devait changer les institutions politiques, ne laissera pas sans y toucher les mœurs, le goût et l'invention pittoresque. Le passé, en perdant l'estime des législateurs et des publicistes, ne sauvera pas du naufrage l'admiration des artistes ; non pas que je veuille proscrire l'étude et la reproduction de l'histoire, mais les annales modernes changeront de sens et de valeur ; au lieu de chercher dans un siècle sa physionomie extérieure, son apparence corticale, l'âme voudra en deviner la signification, en interpréter la pensée ; à la peinture visible succédera la peinture intelligible ; on ne croira plus avoir rivalisé avec les maîtres en copiant une ogive, une épée ou un pourpoint. La partie locale et chronologique va s'effacer de plus en plus, et la partie humaine reprendra l'importance qui seule assure l'immortalité poétique.

Le génie qui doit réaliser cette prophétie et la personnifier ne fera pas, comme le disent quelques esprits timides, un travail de conciliation, mais un progrès. Il ne choisira pas, dans les chefs-d'œuvre nés en Europe depuis quatre siècles, les manières les plus éclatantes, pour les réunir et les absorber l'une dans l'autre. Il ne se trompera pas si lourdement, et ne voudra pas imiter le musicien maladroit et indécis qui, en passant de l'Allemagne à l'Italie, est demeuré sans patrie. Il prendra dans cette

famille élue un ami et un conseil ; il se confiera à son enseignement, non pas pour s'y arrêter, mais pour entreprendre un nouveau voyage, à ses risques et périls, après avoir appris de lui le mystérieux itinéraire.

N'en doutons pas, les madones idéales de Raphaël, les convives éclatants de Paul Véronèse, les naïades charnues de Rubens, ou les têtes lumineuses de Rembrandt, peuvent inspirer l'invention, mais non pas la suppléer.

Pour résoudre le problème de la peinture historique, tel qu'il est aujourd'hui posé, avec les éléments fournis par les deux écoles françaises du dix-neuvième siècle, à savoir celle de l'Empire et celle de la Restauration, il y a deux méprises à éviter, et toutes deux également dangereuses. Par un soudain retour aux traditions pittoresques du seizième siècle de l'Italie, le plus haut génie s'exposerait à l'ingratitude et à l'obscurité ; s'il pouvait recommencer Raphaël littéralement, il ne retrouverait pas Jules II et le Vatican, et le sentiment religieux, attiédi dans les masses, chastement recueilli au foyer de quelques âmes, ne convertirait pas sa reconnaissance en popularité. Et puis, qu'on y prenne garde, la vie romaine, simple, naïve, spontanée jusque dans ses déréglements, permettait, au peintre des Loges, des combinaisons purement linéaires que la vie française accueillerait par le dédain. Il nous faut et nous voulons des compositions plus savantes et plus motivées. Nous ne consentons pas à la valeur, individuelle et indépendante, de chaque figure, dans un tableau de vingt pieds. Nous demandons compte à tous les acteurs de leur attitude et de leur geste, aussi bien que du plan où ils sont placés, et de la gamme du ton qui les caractérise. Nous admirons, et nous n'aimons pas. Nos plus vives sympathies ne sont guère que des approbations sérieuses. Si

pour satisfaire ce besoin de raison qui domine et gouverne nos impressions, si pour fermer la bouche aux récriminations du cerveau, qui gourmande les yeux et le cœur, le peintre essaie sur la toile un drame complexe, il peut lui arriver de dépasser les limites de son art, et d'exiger de sa palette une obéissance et une souplesse qui n'appartiennent qu'à la parole. La main la plus habile ne peut rivaliser avec les lèvres. Il faut qu'elle restreigne sa volonté dans un cercle beaucoup plus étroit, sous peine de voir sa pensée, malgré les efforts les plus patients, n'arriver sur la toile que boiteuse et mutilée. Si je ne dis rien des peintres qui veulent réduire la peinture à la copie de la réalité, c'est que leur avis ne compte pas, c'est qu'ils ne soupçonnent pas le sens de leur art.

Le paysage est aussi en travail de renouvellement, et commence à comprendre qu'il ne s'est pas régénéré, comme il l'espérait d'abord, en empruntant, à la dernière école anglaise, sa couleur éclatante et l'effet saisissant de ses lignes et de ses plans, disposés avec une adresse merveilleuse, mais trop intelligible et trop semblable à elle-même dans les artifices qu'elle emploie. Il lui a pris tout ce qu'il pouvait lui prendre, c'est-à-dire le mécanisme extérieur de sa méthode. Mais il n'a pu lui dérober la partie intime et personnelle de son talent, il n'a pu apprendre d'elle ce qui ne s'enseigne à personne ni par personne, l'interprétation de la réalité. Et puis, après le premier éblouissement d'une admiration naïve, l'esprit judicieux des jeunes artistes de France ne s'est pas refusé à reconnaître que la dernière école anglaise sacrifie trop souvent le charme à la séduction, la beauté profonde à l'attrait passager. Alors ils se sont mis à reculer dans le passé ; ils sont entrés hardiment dans les écoles flamande

et hollandaise; ils n'ont regretté, Dieu merci, ni leur temps, ni leurs efforts, et ils ne les ont pas perdus; ils ont acquis, dans ce nouvel apprentissage, des secrets que l'Angleterre n'aurait pas su leur révéler, l'exquise finesse de détails, la simplicité de composition, la sobriété des effets. Mais la grandeur, où la trouver? Les plus modestes et les plus persévérants ont prononcé, sans hésitation, deux noms que l'ingratitude et l'ignorance voulaient oublier et proscrire, Claude Gelée et Nicolas Poussin, deux grands poëtes épiques, qui se placent par la sublimité de leurs conceptions, par la sagesse harmonieuse des épisodes, par le sens mystérieux et divin de leurs œuvres, entre Homère et Milton. Or, nos mœurs et nos habitudes ne se prêtent pas volontiers à ces impressions solennelles et graves. Si ces demi-dieux revenaient parmi nous, leur génie suffirait à peine à violer la triple enceinte de mesquinerie, d'indifférence et de frivolité, qui défend nos cœurs contre la puissance des grands spectacles.

Pourtant il faudra bien que le paysage prenne un parti, qu'il se résolve à se frayer une route au delà des tombeaux qui bordent les routes anciennes.

La sculpture a subi parmi nous, comme chez les autres peuples de l'Europe, bien des transformations douloureuses, et souvent elle a été menacée de mort. Depuis les cariatides du vieux Louvre jusqu'aux bas-reliefs de l'arc du Carrousel, depuis François Ier jusqu'à Napoléon, quelles destinées orageuses et diverses! Aux premiers jours de la Renaissance, entre Diane de Poitiers et la comtesse de Chateaubriant, on eût dit qu'elle revenait aux grandes inventions du génie grec, au siècle merveilleux de Phidias et de Périclès; sous sa main toute-puissante, le bronze et le marbre s'animaient comme le chaos sous

le doigt de Dieu. L'art italien rivalisait de prodiges avec l'art de France; l'élégance et la gloire étaient partout, à l'hôtel Carnavalet, au château de Chambord; alors un seigneur couronné de perles ou de fleurons eût rougi d'avoir dans son palais une salle nue et déserte; les plafonds étaient vivants; un lit, un fauteuil, un prie-Dieu, devenaient sous le ciseau de l'artiste de véritables personnes; l'âme était partout présente, comme le sang dans les veines.

Après Jean Goujon, qui joue en France le même rôle que le beau-frère de Panoenus dans la Grèce, Pierre Puget reprit la tâche de Pythagore de Rhège; il tenta l'expression de la souffrance, et l'on sait s'il a réussi : la chair palpitante qui se déchire en lambeaux sanglants sous les griffes et les dents du lion, la tête et la poitrine de Milon torturées par la douleur suffiraient à sa gloire, et le dispenseraient des monuments admirables dont il a doté sa patrie.

Mais Puget n'était pas de son siècle, et Voltaire, qui avait pu recueillir l'opinion populaire, le place fort au-dessous de Girardon. Les beaux esprits et les courtisans de Versailles estimaient les Fleuves des bassins et les Termes des allées à l'égal de l'Andromède et du Diogène.

Coysevox, Coustou, Lepautre, Pigal et Houdon, chacun selon leur force et leur génie, ont géré l'héritage qu'ils avaient recueilli, mais sans l'agrandir et le féconder. Les Chevaux de Marly, le Joueur de flûte, l'Anchise, malgré leurs belles parties, ne soutiennent pas la comparaison avec les chefs-d'œuvre de leurs ancêtres.

Aujourd'hui nous avons peine à comprendre la popularité de la sculpture impériale. Les formes rondes et sèches, les draperies mesquines et anguleuses, l'étrange

association des lignes et des attitudes romaines avec les armes et les vêtements de 1810, la burlesque singerie de la colonne Trajane, n'excitent plus ni colère ni pitié. Toute la critique se réduit à l'étonnement.

Aussi bien l'étonnement lui-même s'évanouit devant la réflexion. Les guerres d'Athènes et de Florence, qui n'ont pas arrêté le paisible développement de la fantaisie, n'avaient pas les mêmes origines, ni le même caractère que les guerres de France, depuis 1799 jusqu'en 1815. Les démocraties aristocratiques de la Grèce et de l'Italie pouvaient mener de front le départ d'une flotte, la signature d'un traité et la construction d'un monument. Elles n'avaient pas à contenir, par la dictature militaire, tout un peuple harassé de luttes intestines, dégoûté de ses plus chères espérances par dix ans d'efforts et de déceptions, empressé à l'abdication de ses droits comme un enfant qui reviendrait à son tuteur pour se sauver de la ruine.

C'est pourquoi la statuaire, la plus idéale de toutes les fantaisies, n'avait pas de place marquée entre la conquête de l'Italie et la retraite de Moscou ; Napoléon pouvait bien commander à des ouvriers dociles de ciseler le marbre, mais le peuple avait plus de souci d'un bulletin que d'un monument.

Les dix-huit dernières années ont été marquées par un retour sérieux vers deux époques de l'histoire, séparées l'une de l'autre par un espace de vingt et un siècles. Les jeunes gens qui se croient exclusifs, et qui sont loin de l'être, veulent reprendre la sculpture à la veille de Marignan. D'autres, ennemis des novateurs, prétendent suivre les traditions qui faisaient la gloire d'Argos et de Corinthe pendant la guerre de Péloponèse. A mon avis, ils se trompent tous en voulant s'exclure. Ces deux âges de l'art sont

unis ensemble par une étroite fraternité. Il faut les admirer tous les deux avec le même enthousiasme; mais ceux qui veulent vivre dans l'avenir ne doivent y voir qu'un enseignement fécond, et non pas une lettre impérieuse.

Le Salon de cette année résoudra, je l'espère, une partie de ces questions.

II

M. Horace Vernet.

Entre les huit toiles envoyées de Rome par M. Horace Vernet, il en est deux surtout qui doivent appeler l'attention de la critique : *Raphaël au Vatican*, et *le Départ du duc d'Orléans pour l'Hôtel-de-Ville*. Si l'auteur s'est promis cette fois de donner un éclatant démenti aux récriminations, s'il espère prouver, d'une façon décisive, que son talent doit tenter et réaliser de plus sérieuses destinées, de plus glorieux triomphes que les toiles de chevalet, les pochades d'atelier, ou les charges militaires, c'est à ces deux compositions qu'il doit demander un brevet de génie pittoresque. Comme nous sommes absolument désintéressé dans la question, comme nous tenons avant tout à nous éclairer, nous ne refuserons pas de reconnaître toutes les qualités que nous pourrons découvrir par l'étude. Si l'analyse impartiale de ces deux poëmes lui donne raison contre nous, nous n'hésiterons pas à déclarer que depuis six ans nos yeux étaient voilés, et qu'une soudaine lumière vient de les dessiller. Qu'il en soit ainsi! si Dieu le veut; nous serons les premiers à nous en réjouir. Nous avouerons sans honte et sans répugnance, une fois

convaincu, que *Philippe-Auguste* et *Jules II*, *Léon XII* et *Judith* sont de grands et admirables ouvrages; nous confesserons notre aveuglement et notre injustice, nous ferons amende honorable, et nous ne reculerons pas devant le repentir.

Essayons. Quelques lignes de M. Quatremère de Quincy ont fourni à M. Vernet le sujet de son premier tableau. Je transcris littéralement, parce qu'ici chaque mot renferme un sens important. « Michel-Ange rencontrant » Raphaël dans le Vatican avec ses élèves, lui dit : Vous » marchez entouré d'une suite nombreuse, ainsi qu'un » général. — Et vous, répondit Raphaël au peintre du » Jugement dernier, vous allez seul comme le bourreau.»

Toutes les fois qu'il s'agit d'une critique spéciale, d'une forme déterminée de l'art, je crois qu'il faut prendre garde de recourir trop vite aux idées générales. Les conceptions *à priori*, excellentes et indispensables lorsqu'il s'agit d'enseigner l'intelligence idéale du beau pris en lui-même, tombent souvent à faux lorsqu'on veut s'en servir pour estimer une œuvre qui, au moment de sa naissance, a revêtu un caractère individuel, et par cela même a cessé d'obéir immédiatement à des lois abstraites, pour se soumettre à des lois plus étroites et plus positives. En d'autres termes, l'idée qui prend pour interprète la forme, la couleur ou la parole, doit être jugée d'abord d'après les préceptes qui conviennent à chacun de ces signes de la pensée, avant d'être appréciée absolument, indépendamment de la révélation qu'elle a choisie. Voyons d'abord si le tableau est bon, nous verrons ensuite si le sujet pouvait et devait devenir un tableau. De cette sorte, je l'espère, l'obscurité apparente de ces prémisses se dissipera complétement.

Bien que la foule puisse aujourd'hui librement contempler la toile de M. Vernet, je vais la décrire dans l'ordre selon lequel je l'ai successivement aperçue, pour mieux faire comprendre mes observations. J'ai d'abord été frappé d'un groupe de jeunes gens, élégants, coquets, placés vers le milieu du cadre. Ce qu'ils veulent et ce qu'ils pensent, je n'en sais rien. Ils s'occupent, je crois, à faire bonne figure. Un second regard, plus attentif et plus pénétrant, découvre parmi eux une tête plus fine, plus accentuée, et qui a bien quelque ressemblance lointaine avec les portraits de Raphaël. C'est là, j'imagine, le noyau de la composition : c'est Raphaël au milieu de ses élèves. Le maître tient un crayon et paraît dessiner ; mais, chose singulière, ses yeux, au lieu de suivre les traits de son crayon, ou d'épier les lignes et les contours d'un visage, vont au-devant du public, sans plus. Où est le modèle qu'il copie ? Ce n'est pas une chose facile à deviner. Pourtant je découvre à gauche une femme endormie, qui tient un enfant ; il est vrai que, placé comme il l'est, le peintre ne la voit pas ; mais cependant je suis forcé de croire que c'est d'elle que son crayon s'occupe ; comment ? Je n'en sais rien, apparemment par divination ; car à coup sûr ce ne peut être le groupe de femmes assises à droite, plus éloignées encore de la direction de ses regards.

Je dois donc croire jusqu'à présent que le sujet réel du tableau, empreint d'une simplicité italienne ou flamande, n'est autre que Raphaël au milieu de ses élèves.

Que signifie cette figure à mi-corps, enfouie dans la bordure, coiffée d'un bonnet rouge, et portant l'écorché de Michel-Ange ? Serait-ce, par hasard, l'auteur du Jugement ? A vrai dire, la médaille qui porte son nom, et qu'on lui attribue, ne ressemble guère à ce personnage ; et si, du

caractère extérieur et visible, nous passons à la physionomie morale, est-ce bien là ce *vieux tailleur de pierre* qui déplore dans ses sonnets la douloureuse solitude de son génie, et qui, près de quitter la terre, doute pour la première fois de la religion de toute sa vie, du dieu de toutes ses journées, de l'art qu'il a dévotement servi ? Non ; mais disons oui pour un instant.

Que fait ce nouvel acteur ? A qui s'adresse-t-il ? A Raphaël, qu'il ne voit pas et qui ne le voit pas ? Que penser ? D'ordinaire les gens qui se parlent se regardent. Or, ici, je vois tout simplement quelqu'un qui s'en va, et quelqu'un qui demeure ; d'interlocuteurs, il n'y a pas trace.

Après ces premières et rapides études, les yeux vont plus avant et aperçoivent les galeries du Vatican, lointaines, pâles, effacées ; puis, vers la gauche, sur une terrasse, un pape qui semble vouloir deviner le sens de la scène, mais placé trop loin pour le soupçonner. Son geste, son attitude, l'expression de sa figure, sont également indécis et ne révèlent pas quelle part il peut prendre au drame qui se joue. Il doit être à peu près à vingt pas de Raphaël et de Michel-Ange. Il se trouve là sans doute fortuitement.

Comptons maintenant : nous avons un sujet non réalisé, eu égard à la position du peintre et du modèle ; un interlocuteur qui ne peut ni entendre ni parler ; un acteur curieux placé trop loin pour justifier son inquiétude. Je ne dis rien des coiffures et des tabliers qui garnissent la droite, et qui couvrent la toile sans la remplir.

Je crois être sûr que ces trois parties du tableau sont nées dans l'ordre que j'ai suivi. Il est fort inutile de discuter le mérite de cette composition. Tout le monde com-

prend de reste qu'elle ne résiste pas à l'analyse, et qu'elle n'a pas en elle-même un seul élément de vie.

Y a-t-il, dans l'exécution d'une ou de plusieurs figures, les qualités solides qui distinguent les grandes œuvres de l'école espagnole ou italienne, et suppléent par la valeur des morceaux à l'absence de combinaison dramatique? Mon Dieu, non. C'est partout et à tout propos une facilité déplorable, une indication superficielle et hâtée, une petite manière, coquette, propre, nette, inoffensive, une ébauche du premier coup, sûre d'elle-même, qui se croit trouvée et qui n'est pas même cherchée. Rarement ai-je vu réuni sur une toile de pareille dimension un tel nombre de qualités négatives: couleur convenue, sans ardeur et sans vivacité; lignes possibles, mais non pas nécessaires; attitudes froides, mais claires, d'autant plus intelligibles qu'elles sont moins significatives.

Nous pouvons maintenant aborder une question plus haute et plus générale. Est-ce que, avec les lignes biographiques que nous avons citées, il est possible de composer un tableau? Est-ce qu'un des génies les plus éminents du passé, choisi dans telle école qu'on voudra, Léonard, Raphaël ou Rubens, aurait jamais tenté de réaliser à sa manière un sujet de ce genre? Est-ce que l'un de ces grands maîtres aurait jamais essayé de reproduire ou de poétiser autre chose qu'une action visible, un geste, une scène, révélable par l'expression des physionomies? Est-ce que l'un d'eux aurait jamais cru qu'une parole, si belle soit-elle, peut être peinte? Est-ce que dans *la Vie de Constantin*, *la Genèse* du Vatican ou *la Cène*, il y a quelque chose d'analogue? Je crois qu'on peut hardiment répondre par la négative.

Le départ du duc d'Orléans pour l'Hôtel-de-Ville est une composition fort inférieure à la précédente.

Ici, on le voit tout d'abord, le sujet ne se refusait pas à la peinture. Il y avait un drame, réunissant toutes les conditions poétiques que l'artiste peut souhaiter. Unité : la joie populaire, l'enthousiasme, les exclamations, l'étonnement, la curiosité, l'attente, sur tous les visages : variété : les mille accidents, les innombrables épisodes qui accompagnent toujours la guerre civile et la délivrance d'une nation.

Je ne sais guère d'objection sérieuse contre un pareil sujet que la mesquinerie de notre costume. Et en effet, je conçois très-bien qu'un peintre préfère l'époque de Louis XIII ou de Charles Ier, pour l'élégance des formes et l'éclat des couleurs; mais ce n'est là qu'une difficulté médiocre. Une fois la donnée acceptée, il est possible, à coup sûr, de l'assouplir et d'en avoir raison.

Comme toutes les classes du peuple sont mêlées et confondues, il y a, dans l'opposition de la misère et de la richesse, de la jeunesse empressée et de la vieillesse tremblante, un charme singulier, qui n'échappe jamais aux imaginations élevées. Charlet, s'il eût pris en main un pareil problème, aurait bien su le résoudre à sa manière, et glorieusement. Pourquoi faut-il que M. Horace Vernet, après avoir, il y a deux ans, réduit aux proportions de son insouciante facilité une des plus grandes journées de notre première révolution, *Camille Desmoulins au Palais-Royal*, ait poursuivi sur la dernière son parti pris de traiter lestement toute chose? En regardant le tableau de 1831, on pouvait croire que la foule assemblée attendait un feu d'artifice, et montait sur les chaises pour mieux distinguer le sillon lumineux des fusées. Cette fois-ci, c'est bien pire encore : nos souvenirs de trente mois, qui sont encore aussi frais, aussi verts, aussi vivants, que si l'exil d'une dynastie

était d'hier seulement, l'image encore présente de la poussière qui recouvrait le sang, des haines qui s'éteignaient dans une commune et sympathique espérance, qu'a-t-il fait de tout cela? Que veulent dire ces pavés de carton, qui n'auraient pas brisé la glace d'une calèche, qui auraient cédé sous le pied des chevaux? Où vont ces grisettes endimanchées, ces ouvriers paisibles, ces vieillards sans élan, dont le sang ne s'est pas réchauffé, dont le cœur n'a pas cru rajeunir de quarante ans?

Si je lisais, au bas de cette toile, que le peuple de France, un jour de fête, regarde passer un roi qui règne depuis dix ans, je n'aurais que de l'indifférence pour un tableau très-médiocrement peint, sans intérêt et sans animation.

Mais il s'agit d'une grande chose, d'une scène imposante, d'un de ces drames gigantesques qui ne se renouvellent qu'à la distance de plusieurs siècles; jours lumineux et inspirés, qui ravissent la pensée en extase : il nous fallait un chef-d'œuvre, et nous ne l'avons pas.

Il y a deux ans, nous avons vu ce que signifiait pour un artiste éminent l'émancipation de la France. Malgré les critiques très-sérieuses qui pouvaient s'appliquer sans injustice à la *Liberté* de M. E. Delacroix, personne, je l'espère, ne voudra nier la puissance poétique de son tableau. Il avait pris à l'allégorie ce qu'elle a de saint et d'auguste, et, en même temps, docile aux exigences de son siècle, il avait eu soin de l'expliquer par une réalité saisissable, accessible aux intelligences paresseuses. Comprenant à merveille que les choses et les hommes placés trop près de nous répugnent à la poésie volontaire et artificielle, précisément parce qu'ils sont pleins d'une poésie fatale et réelle, il avait mis à la tête de la canaille sublime une jeune vierge,

offrant au plomb et à l'acier sa gorge nue, le front serein et l'œil en feu.

Or, sans refuser de reconnaître que le moment choisi par M. Horace Vernet n'est peut-être pas le plus beau et le plus vif de tous, et ne se peut comparer aux jours précédents, je dois dire cependant qu'une partie des avantages attribuables à M. Delacroix se retrouve dans le *Départ du lieutenant général;* c'est encore l'insurrection victorieuse, haletante. Ce n'est plus l'heure du triomphe, c'est la joie qui se repose après la conquête; le passage du roi futur n'est qu'un épisode secondaire.

Mon intention, on le devine, n'est pas de ravaler le beau poëme que j'ai cité jusqu'à la toile mesquine, prosaïque et ridicule, que nous avons maintenant sous les yeux. A Dieu ne plaise! Seulement, puisqu'il n'y a pas de loi qui défende au talent superficiel et frivole de profaner les grandes choses; puisqu'il est permis à M. Horace Vernet d'écrire sur la toile, sous prétexte de peinture, de petites comédies qui violent la majesté de l'histoire, la critique n'a contre lui qu'un recours, c'est de placer ses œuvres vides face à face avec les œuvres pleines de ses contemporains. Il peut continuer encore, pendant plusieurs années, ce travestissement douloureux de nos annales; mais nous n'abandonnerons pas le droit de dire publiquement qu'il les travestit : s'il persiste dans sa faute, nous persisterons dans notre inflexible franchise.

Ces réflexions que je donne pour sincères, et qui, malgré leur apparente sévérité, sont loin de contenir toute ma pensée, contredisent, je le sais, l'opinion générale; une lecture superficielle et hâtée pourra les prendre pour un dédain systématique et concerté; il y aura même, je n'en doute pas, des gens de très-bonne foi qui s'écrieront

qu'ayant à choisir entre une vérité simple, accessible à tous, et un paradoxe bizarre, singulier, presque périlleux (c'est du péril de ridicule que j'entends parler, et en France c'est un péril immense), j'ai préféré le dernier parti, pour appeler l'attention, et donner à la critique un intérêt plus animé.

A ceux qui jugent de la sorte, quels qu'ils soient, je répondrai comme font en pareille occasion les hommes sérieux, par le silence. Je ne prendrai pas la peine de me disculper : je ne crois pas que la franchise ait besoin d'excuse. Mais comme, dans les sociétés les plus avancées, les hommes qui pensent par eux-mêmes ne sont jamais en majorité, parmi les doutes que j'éveillerai, il y en aura peut-être de sincères, et qui demanderont pourquoi pendant quinze ans, sur la foi de quelques louangeurs officieux, ils ont cru à la suprématie pittoresque d'Horace Vernet; pourquoi ceux qui font profession de goût et de sagacité leur ont imposé un axiome ainsi conçu : « L'auteur de *Montmirail* est le premier peintre de notre époque. »

C'est à ces croyances de seconde main que je m'adresse, c'est à elles que je veux tâcher d'expliquer le sens, l'origine et la valeur de l'admiration qu'elles ont gardée fidèlement, et qui leur échappe; c'est à elles que je montrerai comment naissent, vivent et meurent les popularités de toute sorte.

Et comme je suis d'avis que, pour prouver une vérité, pour mettre en évidence une conviction, on ne doit regretter ni les redites, ni même les idées presque démonétisées par la circulation, je prends hardiment mon parti, et j'appellerai à mon aide les souvenirs de tous.

Personne, je l'espère, n'a pu oublier que la Restauration ferma les portes du Louvre aux batailles que nous avons

vues, il y a deux ans, sans trop d'empressement ni d'extase; et pourtant, quand le peintre, pour se venger de l'ostracisme décrété contre lui par la pruderie des courtisans, ouvrit à la foule son atelier, on n'avait pas assez d'enthousiasme pour ces chefs-d'œuvre prétendus; les formules les plus délicates et les plus vives de l'éloge traduisaient, à grand'peine, la joie et la sympathie des curieux. Ce n'était pas seulement de la belle et délicieuse peinture; c'étaient de grands et patriotiques poëmes, des inventions qui devaient transmettre à nos derniers neveux le souvenir de notre gloire militaire, une protestation généreuse, une réhabilitation énergique des luttes et des victoires que la monarchie voulait condamner à l'oubli.

Or, si l'on y prend garde, et pour peu qu'on descende plus avant dans la conscience du passé, la sympathie politique dominait impérieusement l'estime purement pittoresque. Ceux qui gardaient souvenir de la *Méduse* osaient à peine exprimer leur répugnance pour cette manière petite et mesquine, pour ces fragments d'épopée découpés à la taille d'un couplet de boulevard. Vainement auraient-ils élevé la voix; leurs plaintes n'auraient pas imposé silence aux acclamations de la foule.

La popularité d'Horace Vernet, interprétée impartialement, sans haine, sans jalousie, sans amertume, n'a plus qu'un sens polémique. L'art, qui ne doit se complaire que dans l'expression d'une fantaisie personnelle, n'avait pas de place possible dans ces pamphlets ingénieux. Ce qui importait à la curiosité des spectateurs et au succès du peintre, ce n'était pas l'image fidèle et poétique des épisodes stratégiques. Non vraiment; on ne voulait, on ne cherchait dans ces rapides improvisations du pinceau, dans ces débauches et ces coquetteries, que la satire d'un trône

rapporté dans les bagages d'une armée étrangère. Pires ou meilleures, les œuvres d'Horace Vernet auraient eu le même succès. On ne jugeait pas ces mordantes allusions au passé comme des morceaux d'histoire, d'éloquence et de poésie, où la vérité, l'inspiration, le génie, sont une mise indispensable; on les applaudissait comme une réplique abrupte, incisive, cruelle; on les aimait comme une vengeance dont on prenait sa part.

Et vraiment, ce qui est arrivé aux toiles d'Horace Vernet n'a pas lieu d'étonner ceux qui suivent d'un œil assuré la destinée de la pensée. Rarement s'est-il rencontré une œuvre humaine qui fût jugée du premier coup, en elle-même et pour elle-même. Ceux qui estiment un poëme, un tableau, une statue, un opéra, pour les mérites qui lui sont propres, sans tenir compte des amitiés du poëte, du sujet préféré par le peintre, de l'éclat du marbre ou de la grâce des ballets, sont en petit nombre, et n'obtiennent, pour prix de leur impartialité, que le surnom de fâcheux ou d'indifférents.

Le succès des batailles d'Horace Vernet s'explique absolument comme celui des *Messéniennes*, comme celui des pitoyables tragédies, effacées maintenant de toutes les mémoires, où la paraphrase ampoulée d'un dialogue de Montesquieu, d'une page de Tite-Live, empruntait, pour arriver jusqu'au parterre ébahi, le profil de Napoléon et les souvenirs de la grande armée.

N'est-il pas vrai que la musique déclamée, qui, depuis le Directoire jusqu'à la Restauration, s'est appelée en France du titre pompeux de musique dramatique, n'a dû la plus grande et la meilleure part de sa popularité qu'à l'absence presque totale de musique réelle? Dalayrac et Boïeldieu, placés très-loin, à coup sûr, de Nicolo et de Méhul, ont

bien compris leur mission, et l'ont dignement accomplie. Ils ont noté des scènes d'une sentimentalité vulgaire, qui eussent fait envie aux contes moraux de Marmontel, ou aux nouvelles de Florian; ils n'ont pas prodigué les mélodies, ni les thèmes originaux; ils ont senti que le public de leur temps n'aimait pas la musique, et voulait se vanter du contraire. Pour combler ses souhaits, ils lui ont offert de petites comédies mêlées d'ariettes inoffensives, et l'auditoire de Feydeau s'est extasié sur la finesse de ses goûts et la délicatesse de ses plaisirs.

Pareillement, je ne voudrais pas nier qu'Horace Vernet n'ait joué le public de son temps à bon escient. Peut-être s'est-il aperçu que les connaisseurs de Paris mettaient les séances de la chambre fort au-dessus des grands maîtres, qu'ils ne pouvaient mener de front l'idée de liberté et l'idée de beauté; et, sans se préoccuper plus longtemps de l'art qu'il n'avait pas étudié sérieusement, il a fait de la peinture politique : l'événement a justifié ses espérances.

Aujourd'hui les yeux commencent à se dessiller. Nous avons plus de pitié que de haine pour une couronne tombée dans la poussière, plus de défiance que de sympathie pour la dictature qui sépare la fuite de Varennes du voyage de Cherbourg. Les passions qui ont fait la popularité d'Horace Vernet sont apaisées, ou du moins ont changé de voie. A propos de son nom, il ne s'agit plus que de peinture.

Or, sans vouloir le compromettre entre Géricault, Prudhon et Bonington, sans lui demander l'énergie, la grâce ou l'éclat de ces trois maîtres, à ne peser que les cendres de sa gloire, nous les trouvons légères, et nous les jetons au vent.

Reconnaissons-le de bonne foi, sans honte et sans con-

fusion, sa peinture n'est que médiocre, et ne possède guère que des qualités négatives. On ne peut lui refuser une grande habileté d'arrangement, et parfois même le naturel des poses. Mais il semble qu'il prenne plaisir à éluder toutes les difficultés qu'il rencontre; s'il feuillette les chroniques anglo-saxonnes pour y prendre la bataille d'Hastings, il évitera soigneusement la grandeur épique de cette journée; il laissera, derrière le rideau, les grandes figures de cette race opiniâtre qui relevait encore la tête, après trois siècles d'esclavage. Nous n'aurons pas le hardi pirate qui prit un royaume comme un butin, et le partagea le lendemain de sa victoire. Non. C'est pour lui une trop large étoffe, et son œil se fatiguerait à suivre les plis de cette pourpre éclatante. Il va choisir sur le champ de bataille trois acteurs seulement, une femme, un moine, et le cadavre d'un guerrier. Pour la première, il la fait belle à sa manière, élégante selon les traditions vulgaires, mais incapable d'amour et de folie; le moine sera partagé entre l'extase et la stupeur; sa figure amaigrie, au lieu d'exprimer le recueillement religieux, de bénir les vaincus et d'implorer la clémence pour les débris d'une nation, se divisera puérilement entre l'admiration sensuelle de la beauté d'Édith et l'effroi des monceaux sanglants qui la veille étaient encore des hommes.

Cette perpétuelle obstination à substituer l'esprit à l'âme, l'amusement à l'émotion, l'adresse à la puissance, révèle et trahit d'une façon irrévocable la médiocrité de l'artiste.

Et, à mon avis, c'est précisément sur sa médiocrité que sont fondées les admirations qui s'acharnent encore sur son nom. Après le don d'invention que Dieu distribue avec une extrême avarice, ce qu'il y a de plus rare, à coup sûr, c'est l'intelligence rapide et spontanée des choses inventées, et

en cela nous devons remercier la cause inconnue qui a présidé à l'origine du monde et de l'humanité. S'il en eût été autrement, l'intelligence aurait pleuré l'absence du génie, ou le génie aurait vainement appelé à lui des âmes sourdes à sa voix. A de rares poëtes il fallait de rares admirateurs.

Mais aussi à des inventeurs médiocres il fallait des sympathies à leurs tailles. Et c'est ce que nous voyons.

La poésie qui, pour le plus grand nombre, n'est qu'un délassement, une distraction, ne se peut pénétrer profondément qu'à la condition de devenir, pour celui qui s'en occupe, un sujet d'étude, un travail, une occasion de volonté, de persévérance, de douleur réelle, ou de joie vraie. Si la *sainte Cécile*, ou la *Joconde*, la *Crèche* de Ribeira, ou le *Mendiant* de Murillo, ne vous donnent que du plaisir, assurez-vous que vous n'aimez pas la peinture.

Or, je pense que cette simple explication doit satisfaire complétement les admirateurs de M. Horace Vernet; ils s'en amusent, mais ne l'étudient pas. Le public et le peintre ont tous deux raison; si la critique intervient, c'est seulement pour dire à l'un qu'il n'est pas artiste, à l'autre qu'il se passe de l'art, et ne le soupçonne pas.

III

MM. Ingres, Champmartin. — Mme L. de Mirbel.

Depuis un mois, la foule des promeneurs, prenant exemple sur l'admiration des hommes sérieux, se presse autour du portrait de *M. Bertin l'aîné.* Sans savoir pourquoi, sans soupçonner, même lointainement, les questions

sans nombre d'histoire et de critique qui se rattachent à cet ouvrage important, elle se laisse prendre au charme de la vérité. Elle étudie, selon ses forces, les détails de la tête, rendus avec une si prodigieuse conscience; elle examine attentivement, avec une joie presque puérile, la réalité des étoffes, la saillie du fauteuil; elle s'extasie devant l'attitude, si simple et si puissante à la fois; elle ne se lasse pas de contempler avidement les yeux et les lèvres, si pleins de regard et de parole.

Et je veux croire, après mûre réflexion, qu'il y a dans cet enthousiasme deux parts, à peu près égales, d'imitation et d'entraînement. Ils ne savent pas la raison de leur joie, mais ils se livrent aveuglément et cèdent à l'attrait, sans interroger leur conscience, sans essayer de pénétrer le secret de leurs impressions. Puis, comme en France les donneurs d'avis dominent d'ordinaire les battements de mains, les accélèrent ou les ralentissent au gré de leur voix indulgente ou sévère, la foule, toute spontanée qu'elle soit, n'est pas fâchée d'avoir, pour se raffermir et prendre confiance dans son plaisir, l'approbation des connaisseurs. Si elle courait le danger de l'ignorance ou de la méprise, elle plierait, ferait retraite, éclaircirait ses rangs, et renierait, au besoin, ses premiers applaudissements.

Le succès de ce portrait est donc incontestable. Il a pour lui la double épreuve de l'enthousiasme et de la réflexion; il séduit et résiste à l'analyse : à ces deux conditions, nous en pouvons proclamer la légitimité.

Est-ce à dire pourtant qu'il faille absoudre, de tout point, les différentes parties de cette composition? N'y a-t-il rien à reprendre, rien à blâmer dans les lignes, le dessin, la couleur et l'expression des morceaux?

Ces questions, qui semblent vulgaires au premier aspect,

et qui se peuvent poser à propos de toutes les toiles du Louvre, acquièrent ici une importance toute spéciale, parce qu'il s'agit d'un maître, du chef d'une école aujourd'hui florissante et vénérée, parce qu'il s'agit de M. Ingres. Depuis vingt ans qu'il poursuit laborieusement une volonté une et immuable, il n'a guère varié dans ses doctrines ni dans ses œuvres. Son enseignement, révélé par la parole ou le pinceau, ne s'est jamais proposé qu'un but. *L'Odalisque*, *l'Apothéose d'Homère*, *Virgile*, traduisent la même intention. Le portrait que nous avons sous les yeux, rapproché des ouvrages précédents, n'indique pas, dans la pensée de l'auteur, la déviation la plus légère.

C'est à cette intention que nous devons demander compte d'elle-même. Et d'abord quelle est-elle? Que signifie le système de rénovation proposé par M. Ingres? Est-ce une méthode originale ou personnelle, ou bien un ressouvenir du passé? Est-ce une voie inconnue jusqu'ici, ou bien une voie couverte de ruines et de décombres, et qu'il a déblayée? En la suivant, la peinture française est-elle assurée d'un avenir glorieux, ou bien ne doit-elle trouver au bout de ce courageux pèlerinage qu'une cité morte, des autels sans prêtres, des temples muets, des symboles dont le sens est aujourd'hui perdu?

Je me livre bien volontiers, pieds et poings liés, aux railleries des parleurs. Je consens à subir toutes les accusations de pédantisme et d'ergoterie qu'il pourra plaire à ces messieurs de diriger contre moi. Comme depuis longtemps je suis habitué à ne pas voir dans la critique un délassement littéraire, une palestre phraséologique, une logomachie de rhéteur; comme je préfère de beaucoup une idée simplement vêtue aux fastueuses coquetteries d'une période sonore et vide, j'accepterai sans colère et sans cha-

grin toutes les récriminations que je soulève. Je n'attache pas grande importance à m'entendre appeler professeur d'esthétique, car en parlant de peinture, selon ma pensée, en remontant de l'œuvre à l'artiste, je n'entends pas apprendre au lecteur les prouesses acrobatiques, ou les parades militaires, de trois épithètes acharnées sur un mot qu'elles étouffent.

Je dois donc le dire en toute sécurité, la rénovation tentée par M. Ingres me semble contraire aux lois de la saine logique. Il a fait et fera sans doute encore d'admirables ouvrages. Mais il a contre lui, contre l'avenir et la fécondité de sa méthode, l'histoire tout entière, qui défend de recommencer le passé. Il aurait tort de prendre la peinture à la mort de Raphaël, puisque l'école romaine n'était pas le dernier mot du génie humain, et que l'auteur des Loges a trouvé dans les maîtres de Venise, de Bruxelles, d'Amsterdam et de Madrid, des rivaux et des héritiers dignes de lui. Il aurait tort d'oublier, volontairement, les deux siècles révolus qui ont mis au rang des demi-dieux l'amant de la Fornarina. Paul Véronèse, Rubens et Rembrandt ont trouvé et montré des ressources nouvelles, ignorées de l'ami de Jules II. Chercher personnellement les procédés consacrés par leur nom, ce serait folie pure. Remonter au delà de ces rois, méconnaître les dynasties qu'ils ont fondées, vouloir immobiliser la pensée dans les galeries du Vatican, c'est protester contre les lois éternelles qui régissent le développement de l'humanité.

Si l'on découvre dans le passé une conception qui n'a pu se faire jour et se produire, un projet qui n'a pu mûrir, parce que l'air de son siècle ne lui était pas bon, qu'on s'en empare, qu'on le fasse dieu, qu'on le féconde, qu'on l'accouche et qu'on le baptise ; à la bonne heure. Mais

choisir, dans les soixante siècles évanouis, une idée venue à terme, qui a joué son rôle et fait son temps, fouiller les cendres des volontés éteintes pour les ranimer, prendre pour guide des yeux qui ne voient plus, c'est une erreur étrange et déplorable.

C'est pourquoi l'admiration sérieuse que je professe pour le portrait de M. Bertin ne trouble en rien mon opinion sur M. Ingres. C'est un chef-d'œuvre de vérité, j'en conviens. Si la main inconnue à qui nous devons la tête d'*Ajax* voulait ciseler le marbre d'après un pareil modèle, elle n'aurait rien à regretter et se passerait de la nature. Les mains sont modelées avec une finesse inimaginable. Oui. Mais, après Vélasquez et Van-Dyck, était-il permis de ne tenir aucun compte du ton chaud et vigoureux de la tête originale ? Je réponds hardiment, non.

Aux plus beaux ouvrages de M. Ingres, il manquera toujours une condition de popularité, le progrès. Ils auront une valeur savante. Mais, comme ils ne seront pas de leur temps, ils n'obtiendront que de rares suffrages, et le succès que nous constatons ne fait pas obstacle à la réalité de cette prophétie.

M. E. Champmartin conserve, comme nous l'avions prévu, la suprématie qu'il avait acquise, il y a deux ans, dans la peinture de portrait. Nos visites assidues dans la galerie des trois écoles n'ont pas altéré notre première conviction. Après lui, au-dessous de lui, il y a des talents estimables sans doute, engagés dans une route plus ou moins vraie, amoureux du naturel, attentifs à surprendre la réalité, assez habiles à la copier. Mais, parmi tous les portraitistes, je ne vois que M. E. Champmartin, qui élève la réalité au rang de la poésie.

Ce serait de notre part une coupable faiblesse que d'ac-

cepter le succès unanime de ces portraits comme une amnistie pour les imperfections que nous y avons découvertes. Il est le premier, je ne le nie pas. Mais ne peut-il pas mieux faire, et ne l'a-t-il pas prouvé?

L'examen successif de ses ouvrages de cette année répondra pour nous. Il en est deux surtout qui ont fixé l'attention : *M. le baron Portal* et *la vicomtesse d'H...* Je ne partage pas absolument les prédilections du public. Mais il y a dans ces deux toiles tous les éléments d'une discussion nourrie.

J'ai retrouvé dans la tête du baron Portal les qualités précieuses que j'avais distinguées, en 1831, dans celle de M. Desfontaines. Le caractère sénile des joues et du regard présentait de grandes difficultés; il y avait un double écueil à éviter : ou bien, en soutenant les plans, le pinceau pouvait rajeunir le visage, ou bien, en les multipliant, il tombait dans le détail et appauvrissait la nature. M. Champmartin a vu ce qu'il fallait faire, et il l'a fait. La ligne du torse courbé par l'âge et luttant pour se redresser est bonne et vraie. Les jambes titubantes, amaigries et distantes, sont bien saisies et bien rendues. Peut-être le vêtement manque-t-il de relief. Le fauteuil et le meuble sont traités avec une adresse merveilleuse. Le défaut le plus grave de cette composition consiste dans l'absence de profondeur. L'œuvre de Joshua fournit de bons modèles; et c'est là, surtout, qu'on peut apprendre l'art si difficile d'agrandir le fond d'une toile, sans diminuer l'importance de la figure. Je crois que M. Champmartin doit comprendre lui-même ce qui manque au cabinet du baron Portal, et qu'il regrette, comme moi, la précision qui ajouterait au charme de son portrait, et le rendrait plus durable.

Le portrait de madame la vicomtesse d'H... réunit bien

des conditions de succès. Il est plein de grâce et de coquetterie, de finesse et d'élévation. Les lignes du visage, la coiffure, l'étoffe des manches et du corsage, la pose des mains et le regard voilé, composent un type choisi, qui séduit les curieux et provoque l'indulgence de la critique. Mais, après ce premier éblouissement, la sévérité reprend ses droits, réduit à leur juste valeur toutes les qualités qui menaçaient de lui imposer silence; elle oublie son plaisir pour n'écouter plus que la raison, et alors il arrive que le regard semble noyé dans une vapeur indéfinissable. Je sais bien que cet accident particulier, qui échappe à toute description, est un des plus grands charmes qui se puissent imaginer; je sais bien que les yeux clairs et nets sont dépourvus de puissance. Oui; mais ce charme lui-même est renfermé dans de certaines limites. Il faut que l'œil soit humide, mais il faut aussi que la prunelle soit distincte et accentuée. Autrement, l'œil est égaré et ne peut plus voir. C'est ce qu'on peut observer, en présence d'une lumière abondante et diffuse. Les mains méritent un reproche pareil. L'effacement des phalanges est sans doute une qualité très-digne d'estime. La sculpture du seizième siècle et les mains d'Henriette de France sont là pour le témoigner. Mais quand on déguise la réalité, il faut la faire deviner en exagérant un principe supérieur à la réalité, et capable de suppléer par le mouvement et l'animation à l'exactitude littérale des lignes et des plans. Ne copiez pas les saillies articulaires, mais allongez les phalanges que vous effacez, assouplissez les doigts que vous ne voulez pas traduire mesquinement. Dans le portrait que j'ai sous les yeux, les doigts sont mous, mais non pas souples ; ils sont arrondis, mais non pas élégants.

Je préfère de beaucoup à cette toile une tête de jeune

fille, le portrait de *Mademoiselle de R....*, que le public n'a pas remarqué, et qui, pour la solidité du modelé, la richesse de la pâte, et l'éclat de la couleur, se place à côté des meilleurs maîtres.

Si j'ai bonne mémoire, en 1831, dans les derniers jours du Salon, M. Champmartin avait envoyé une tête d'enfant, comparable, comme celle-ci, aux chefs-d'œuvre de Lawrence. Pourquoi dépense-t-il donc la meilleure partie de son talent dans ses moindres ouvrages?

N'est-ce pas que, n'ayant à peindre qu'une tête, il éprouve le besoin de lui donner toute l'importance et toute la valeur qu'elle mérite, ne se dissimule aucune des difficultés du sujet, et retrouve, pour lutter avec la nature, toutes les hardiesses et toutes les franchises qu'il avait en 1824 et en 1827; qu'il est peintre à son aise et ne se préoccupe d'aucune coquetterie, d'aucune ruse étrangère à son art, tandis que sur une toile plus étendue, ayant à plaire par mille endroits, à satisfaire des exigences supérieures et fantasques, involontairement il se laisse aller à l'escamotage, au subterfuge, au charlatanisme. Il n'ignore pas, je m'assure, ce que valent ces faux semblants de grâce et de nature. Il se fait à lui-même des reproches impitoyables, mais rares; l'enivrement du succès, la sécurité d'une habileté supérieure, endorment trop souvent les scrupules qu'il ne peut détruire. Il sait qu'il pourrait mieux faire, et il s'arrête là où nous le voyons, par insouciance, par paresse, ou peut-être même parce qu'il ne veut pas risquer, pour l'approbation entière de quelques esprits difficiles, les applaudissements de la majorité.

Je comprends très-bien les motifs qui expliquent la manière actuelle de M. Champmartin; mais je suis loin de l'excuser, et j'espère qu'il ne persistera pas dans l'insuffi-

sance de son travail. Aujourd'hui qu'il est assuré de la popularité, que l'attention et la déférence ne peuvent lui manquer, après le plaisir du succès il voudra se donner la joie de la conscience. Il sera, malgré lui, ramené à traiter plus librement et plus vraiment les mains et les yeux, qu'il sait traiter selon le goût du public. Il est descendu vers la foule et s'est fait comprendre d'elle : il est temps qu'il s'en sépare, qu'il remonte à son isolement, à sa volonté personnelle et première, et qu'il la force de venir à lui.

Mme L. de Mirbel offre à la critique pittoresque un sujet d'études du plus haut intérêt. Depuis six ans surtout, elle n'a pas cessé un seul jour de chercher le mieux, et souvent ses efforts ont été couronnés de succès. A dater de 1827, elle s'est bien nettement séparée, par la franchise et la hardiesse de sa manière, des traditions de la miniature. Elle a tenté dans son art, si étroit en apparence, une révolution complète et décisive. Elle a voulu élever au rang de la peinture ce qui, jusqu'à elle, n'était qu'un jeu d'adresse et de patience. Tout au plus estimait-on un portrait sur ivoire, à l'égal d'un bracelet ou d'un collier habilement travaillé. On s'occupait puérilement de la ressemblance littérale de la tête, de la richesse de l'encadrement; on avait grand soin de placer au-dessous une boucle de cheveux de la personne aimée. Mais de l'expression intime du regard et des lèvres, de la solidité de l'exécution, de la logique des lignes, de l'arrangement, du sacrifice des détails mesquins, de l'exagération préméditée des masses importantes et significatives, personne ne soupçonnait qu'on pût s'en occuper à propos de miniature. On ne croyait pas que, dans une besogne de cette nature, il pût être question d'art sérieux.

C'est à Mme L. de Mirbel qu'appartient l'honneur entier

de cette rénovation. C'est à elle que nous devons le spectacle inattendu de ces cadres où la volonté semble se jouer de la difficulté, et tire de la limitation même des moyens un nouveau motif de courage et de persévérance.

Je choisis parmi les ouvrages de cette année deux aquarelles et deux ivoires : *M. D....*, une *Tête de jeune homme* que je prends pour anglaise, *Mme la marquise de P....*, et *la Fille du duc de F....* Jamais, j'en suis sûr, on n'a rien fait de plus jeune, de plus fin, de plus transparent que ce dernier morceau : les cheveux blonds et légers sont un vrai chef-d'œuvre, les yeux sont vivants, l'accentuation des pommettes et des tempes est franche sans dureté, et l'âge du modèle présentait de grands obstacles. *Mme de P...* est, je crois, le masque le plus soutenu que Mme L. de Mirbel nous ait encore donné. Il n'y a pas une partie du visage qui ne soit en parfaite harmonie avec les autres, et qui, par ses relations avec elles, ne les rende nécessaires. Or, si l'on y prend garde, la nécessité est un des caractères les plus élevés que l'artiste puisse imprimer à son œuvre. Quand vous apercevez quelque part, dans une création, quelle qu'elle soit, le cachet de la nécessité gravé si profondément qu'on ne pourrait altérer un seul élément de la composition sans troubler la composition tout entière, assurez-vous que l'intelligence à laquelle vous avez affaire est tout simplement du premier ordre. Si, au contraire, les choses qui vous plaisent le plus vous semblent pouvoir être impunément remplacées, soyez en défiance, car vous êtes en présence d'un talent secondaire. Les créations qui se distinguent par l'élasticité, c'est-à-dire par un caractère muable à volonté, sans danger, sans inconvénient, accusent une pénétration incomplète. La beauté traduite parfaitement n'est autre chose que la vérité parfaitement

comprise et révélée sous une forme tellement logique et harmonieuse, qu'on ne saurait la supposer autrement.

C'est pourquoi je préfère le *portrait de Mme de P...* aux précédents ouvrages de Mme L. de Mirbel. Je révère et j'admire dans ce masque si fin, si vivant et si jeune, le sceau de la nécessité.

Le *Portrait de M. D...* est traité avec une grande simplicité, sans petitesse et sans mesquinerie. Les chairs sont pleines de souplesse, les yeux regardent sans affectation ; ce que j'en aime surtout, et ce n'était pas la moindre difficulté, c'est l'aspect des joues, qui donnent à la figure une physionomie heureuse et calme. Il y avait à craindre que l'obésité n'arrondît les plans au point de les effacer. Il n'en est rien.

La tête du jeune homme dont j'ai parlé est d'une élégance digne des meilleurs maîtres. On y retrouve toutes les qualités de l'auteur appliquées à un type très-heureux, à un costume dont les couleurs se détachent très-bien.

A côté de mon admiration très-sincère pour ces quatre têtes, il y a place encore, dans mon esprit, pour un regret et un vœu, et j'espère que madame L. de Mirbel pourra les prendre en considération. Après ce qu'elle a fait jusqu'ici, je ne doute pas qu'elle ne se résigne à de nouveaux efforts. Le passé nous répond de l'avenir.

J'avouerai donc sans hésitation, et sans vouloir compenser mes éloges par des récriminations systématiques, que l'auteur me semble avoir quelque chose à gagner dans la peinture des vêtements. Ce que je demande est bien peu de chose. Il s'agirait seulement de les accuser plus largegement, de procéder plus souvent par masses et de négliger plus volontiers le détail. Ce que j'exige, on le voit, est plutôt un sacrifice qu'une tâche. Mais au point où ma-

dame de Mirbel est aujourd'hui parvenue, toutes les remarques, si puériles qu'elles soient en apparence, acquièrent un grand intérêt. En donnant au vêtement une moindre perfection, elle augmenterait fatalement la valeur de ses têtes : l'attention serait plus concentrée, et les yeux ne verraient dans les accessoires indiqués sobrement que le cadre obligé d'une figure. Non pas au moins que je conseille de laisser l'étoffe en ébauche. Il y aurait dans cette méthode un charlatanisme trop visible, et auquel un talent élevé ne peut se résigner.

Mais l'étude assidue des grands maîtres révèle évidemment les avantages du sacrifice que je demande. Il y a deux ans, madame de Mirbel, dans le *Portrait des demoiselles de P...*, avait fait un fond de paysage. La critique, sans blâmer le paysage pris en lui-même, puisqu'il était d'une extrême simplicité, y vit cependant une occasion de distraction. La conscience de l'artiste s'est probablement rangée au même avis, puisque, cette année, ses têtes sont placées sur des fonds nus. Aujourd'hui je profite librement du droit qui m'est assuré par le perfectionnement progressif, et, à ce qu'il semble, indéfini du peintre auquel je m'adresse, pour signaler à sa persévérance une ressource nouvelle et facile. Je ne soupçonne pas ce qu'elle pourra gagner, dans l'exécution et l'expression des têtes. Elle possède un savoir si profond, une habileté si exquise et si docile à toutes ses intentions, qu'elle ne doit plus connaître, dans cette voie, d'obstacle insurmontable. Elle aurait tort de n'ajouter pas à cet élément de succès et de durée, le plus sérieux et le plus difficile de tous, un élément secondaire, qui ressemble presque à un enfantillage, mais qui, cependant, concourt, pour sa part, à l'unité de l'effet. La réflexion, qui depuis longtemps lui est familière, lui don-

nera, j'en suis sûr, des conseils impérieux, qu'elle suivra. Alors il faudra que la critique se taise et se contente d'approuver.

IV

Ainsi que nous l'avons dit précédemment, la rénovation du paysage attend ses destinées de MM. Paul Huet et Charles de Laberge. Ces deux artistes éminents ont posé la question, chacun à leur manière et très-diversement; Ils demeurent fidèles à leur première volonté, et chacune de leurs œuvres, en agrandissant la voie où ils sont entrés, et qu'ils ont eux-mêmes frayée, ne change rien à leur premier dessein. Nous devons des éloges à des hommes pleins de conscience, de courage et de naïveté, tels que M. Aligny, M. Godefroy Jadin, M. Rousseau, M. Cabat. Il faut approuver, dans le premier, l'imitation littérale des roches; dans le second, la profondeur et la fuite des terrains; dans le troisième, la vérité des tons et l'acceptation franche des lignes de la nature, la légèreté de ses feuilles; dans le quatrième, la simplicité toute flamande de ses compositions. Mais le plan que nous avons adopté, les limites raisonnables de nos réflexions, nous défendent de discuter individuellement ces mérites que nous proclamons volontiers. Nous laissons au public éclairé le soin d'appliquer les remarques générales que nous résumons dans la personne de MM. Paul Huet et Charles de Laberge.

Au premier aspect, la différence des effets révèle évidemment la différence des procédés et des intentions. M. Huet prétend avant tout et surtout à l'impression, à

l'émotion poétique; M. de Laberge paraît exclusivement préoccupé de la reproduction exacte et complète des moindres détails de la nature. S'il fallait retrouver les titres héraldiques de ces deux novateurs, si les hommes de fantaisie avaient besoin de généalogie, et ne pouvaient siéger parmi les contemporains illustres sans produire leurs lettres de noblesse, le premier choisirait pour parrain Claude Gelée, et le second Hobbema. Mais il importe peu de savoir de quels aïeux ils se recommandent. Pour nous, qui les jugeons sans prévention et sans prédilection, sans intérêt personnel et sans arrière-pensée, que sont-ils et que que peuvent-ils être, sinon les fils de leurs œuvres?

Or, je ne veux pas le nier, *le Médecin de campagne*, de M. de Laberge, signale dans l'accomplissement de sa volonté un progrès très-réel. Si les yeux parcourent la toile de gauche à droite, ou de haut en bas, ils trouveront partout à s'occuper, à s'étonner, à s'arrêter curieusement. C'est une patience merveilleuse, une habileté qui tient du prodige. Les murs, les tuiles, les arbres, les feuilles, les terrains, les barrières, la paille, les cailloux, tout est portrait. Il y a de quoi confondre ceux qui comprennent les jours dévorés par cette rude besogne. Mais où est le centre de la composition, l'unité poétique, l'unité lumineuse, l'unité linéaire? Vers quel point doivent se diriger les regards ou la pensée, à l'exclusion des autres parties du tableau? J'ai grand'peur que l'auteur lui-même ne puisse répondre à cette question. Son œuvre a été faite successivement, pièce à pièce, tandis qu'elle n'aurait dû être que le rayonnement, l'épanouissement d'une conception primitive et centrale. S'il veut éviter l'agate, la porcelaine, la miniature, la puérilité, il faut qu'il se résigne à sacrifier une partie de son adresse et de sa patience. Qu'il fasse moins, et il fera mieux.

La *Vue de Rouen*, de M. Huet, se distingue par des qualités précieuses et surtout par l'étendue indéfinie de l'horizon. Il semble que la toile recule et s'agrandisse presque à chaque minute. C'est un grand art, j'en conviens; mais la raison demande autre chose, surtout pour les premiers plans, et, dans la *Vue de Rouen*, les premiers plans ne sont pas assez soutenus, l'exécution est trop rudimentaire; et puis, il faut se défendre d'un désir bien naturel, mais souvent condamnable, celui de semer à profusion les émeraudes, les rubis et les topazes; il faut être plus sobre dans le choix des tons. La *Vue de Saint-Cloud* serait supérieure à la composition précédente, sans les figures, qui ne valent rien. J'aime la pâte, les lignes et le ton des arbres, de la plaine et du ciel; seulement je regrette que l'auteur n'ait pas triché la réalité et supprimé les massifs taillés qui appauvrissent l'effet général. Son paysage composé est, à coup sûr, son meilleur ouvrage sous tous les rapports : il y a de la grandeur sans emphase, du calme sans sécheresse, de la poésie sans manière et sans obscurité. Les lignes sont harmonieuses, et la percée du fond, à droite, est bien inventée; mais je regrette que la verdure du premier plan, à gauche, manque de solidité, absolument et relativement; car les arbres qui couronnent les ruines, quoique plus éloignés, sont plus forts, et ne céderaient pas sous le doigt comme le gazon.

Il faut donc que M. Laberge fasse plusieurs pas en arrière, et que M. Huet s'attache plus sérieusement à la traduction de ses pensées.

Je voudrais pouvoir louer, sans restriction, M. Eugène Isabey, car son talent m'inspire une sérieuse sympathie : il y a deux ans, j'espérais qu'il renoncerait à l'improvisation, pour un travail plus lent et plus recueilli. Je faisais

des vœux pour qu'il comprît l'intervalle immense qui sépare Sgricci de Byron, Henri Herz de Hummel; mais il s'est obstiné dans son indolence féconde, il a continué de croire que ses moindres coups de pinceau devaient être précieusement recueillis; il s'est fié sans réserve aux adulations complaisantes de ses amis, et, sans perdre le charme incontestable de sa manière, il a produit des ouvrages que la critique doit réprouver. La poésie est absente, comme il y a deux ans; mais la couleur est fausse, pour vouloir être brillante; la perspective est outrageusement violée; les maisons chancellent, dansent et sont avinées; les figures ne sont que des ébauches diaphanes et inintelligibles. C'est un grand malheur que je déplore; voilà pourtant où mène la flatterie!

Je ne puis pas dire non plus que Decamps soit en progrès. Ses deux aquarelles sont inventées avec une grande richesse de physionomies individuelles; mais il y manque une qualité de premier ordre, l'intérêt lumineux et pathétique : tous les tons sont de la même gamme, toutes les têtes ont la même importance. J'aime son *Singe paysagiste*. Son *Paysage turc* me semble inférieur à une composition du même genre, envoyée au Salon dernier, et qui représentait le derrière d une maison. Quant à sa *Caravane*, je pense qu'il est utile de la blâmer. La couleur en est séduisante et magique; mais le ciel est maçonné : les chevaux, les chameaux et les hommes n'ont pas de forme appréciable; il n'y a que les murs qui soient admirables de tout point. Assuré comme il l'est de l'attention et de la bienveillance publique, avec une palette comparable à celle de Rubens et de Rembrandt, il est fâcheux que Decamps néglige un élément de succès et de durée, la vérité des lignes et des contours; attendons-le au Salon prochain.

Les Pères de la Rédemption, de M. Granet, se placent à côté de ses meilleurs ouvrages. Ici, comme toujours, les figures, malgré leur nombre, n'ont pas le premier rôle; elles sont subordonnées à l'effet des fonds, à la distribution de la lumière. Dans la pensée de l'artiste, elles sont bien conçues et bien exécutées. Ce qu'on peut y reprendre ne trouble en rien l'harmonie et la beauté de la composition. Comme toutes les choses complètes, cette toile échappe à la critique, il faut la nier ou l'admirer.

V

Les nouveaux plafonds, découverts cette année dans les salles du moyen âge et de la Renaissance, sont très-loin de justifier les espérances qu'on pouvait fonder sur cette magnifique occasion offerte à la peinture monumentale. Je ne dis rien des deux toiles de M. Fragonard, d'abord parce qu'elles ont paru aux Salons de 1819 et 1827, et surtout parce qu'elles sont d'une médiocrité indigne de blâme. La *Renaissance des Arts*, de M. Heim, conviendrait tout au plus au boudoir d'une femme : c'est une peinture admirablement fraîche et rose ; mais de contours, de modelé, de vérité, de pensée, il n'y a pas l'ombre; ajoutons que la raison défend d'encadrer l'allégorie dans l'histoire, et prescrit impérieusement d'encadrer l'histoire dans l'allégorie. M. Heim a choisi le premier parti, et a violé une des premières lois de la poésie. Je l'abandonne aux admirateurs des puérilités coquettes. *Le Poussin*, de M. Alaux, séduisant pour les yeux vulgaires, ne résiste pas à la réflexion ; le caractère de cette composition devait être la gravité ; la

figure principale, celle de l'artiste, devait dominer les deux autres, au moins par l'importance de l'expression. Le roi et le cardinal devaient jouer chacun leur rôle, mais sans émotion et presque sans volonté. De Thou, Cinq-Mars, le père Joseph, le marquis de Rivière, n'étaient là que pour dater la scène. Or, aucune de ces conditions n'a été remplie. La faiblesse maladive et docile de Louis XIII, le regard de chat du premier ministre, la figure austère de l'auteur des *Sabines*, ne peuvent pas se deviner dans les trois acteurs du premier plan. La peinture de cette toile serait tolérable dans une salle de bal, ou dans une décoration d'opéra. Dans un monument comme le Louvre, c'est un contre-sens. Le *Louis XII*, de M. Drolling, révèle, je l'avoue, l'intention de bien faire, et surtout le sentiment sincère d'une tâche difficile. Mais la naïveté laborieuse des physionomies, la gaucherie archaïsée des attitudes empruntées aux missels enluminés, la simplicité toute patriarcale des lignes et des groupes, n'excusent pas l'absence complète d'intérêt. La scène est conçue de telle sorte qu'elle semble indéfinie, et n'a pas de limites présumables en dehors du cadre. La toile est couverte et n'est pas remplie; à proprement parler, il n'y a pas de composition. Je ne dirai rien de la couleur : on sait que M. Drolling n'est pas coloriste. Mais je dois lui reprocher la brièveté de ses personnages; car il pouvait consulter un géomètre et calculer la dimension réelle pour la dimension visible. A coup sûr le *Louis XII* vaut mieux que les plafonds de MM. Fragonard, Alaux et Heim; mais il n'est pas bon. Comment est-il arrivé que M. Schnetz, après avoir emprunté à l'Italie des compositions du premier ordre, telles que *l'Inondation* et la *Prière à la Madone*, ait consenti à peindre un sujet tel que *Charlemagne et Alcuin*, placé si

loin de ses inspirations et de ses études habituelles? Je ne sais lequel je dois reprendre le plus sévèrement, ou de celui qui a proposé cet épisode à l'artiste, ou de l'artiste qui s'est trompé au point de l'accepter. Ce que je puis affirmer, c'est que cette double erreur n'a pas tourné au profit de l'art. Heureusement M. Schnetz est en mesure de prendre une revanche éclatante. Qu'il retourne à Rome, et qu'il nous revienne avec un nouveau poëme! Le *Puget*, d'Eugène Devéria, est assurément le meilleur plafond des nouvelles salles (il est bien entendu que je ne veux rien préjuger sur MM. Steuben et L. Cogniet, dont les toiles ne sont pas découvertes). Cette page est une suite naturelle et honorable de la *Naissance d'Henri IV*, et qui effacera, je l'espère, le souvenir de la *Jeanne d'Arc*, du même auteur. Ce n'est pas à lui que je dois reprocher d'avoir traité une scène qui n'a jamais existé dans l'histoire. Ce n'est pas sa faute si les courtisans qui ont fait hommage de Corneille à Louis XIII ont voulu continuer, dans le statuaire de Marseille, la même flatterie maladroite et menteuse. M. Eugène Devéria n'a pas mission pour feuilleter les biographies et apprendre que Puget n'est jamais venu à Versailles, qu'il a vu le roi une seule fois à Fontainebleau, plusieurs années après le voyage de son chef-d'œuvre, présenté à Louis le Grand par son fils; il n'est pas chargé de lire la correspondance de Lebrun et les manuscrits du père Bougerel, pour entendre les réclamations infructueuses de l'artiste exposant humblement à S. M. que le groupe payé 15,000 fr. lui coûte réellement 14,500 fr. C'est à l'administration à s'enquérir de ces misères, de cette loyale générosité, de ces magnifiques encouragements. M. Eugène Devéria ne répond que de son œuvre. Je blâmerai sans répugnance le défaut de solidité dans

quelques figures, et la mignardise des deux dernières femmes placées à gauche, près du cadre. Mais, après ces critiques très-sérieuses, il reste encore beaucoup à louer dans cette composition. Le roi et l'artiste ont une pantomime très-vraie, surtout pour ceux qui ignorent la biographie de Puget et sa querelle avec le duc de Beaufort ; il règne dans toute la toile une richesse et une coquetterie élevées. C'est bien ainsi que devait être la cour du grand roi. Je n'approuve pas tous les tons violets prodigués sur le cou et les épaules des grandes dames. Mais, tout en assurant que l'auteur pourra faire mieux, et s'est peut-être contenté trop facilement, je ne puis nier que son ouvrage ne soit le meilleur des salles nouvelles.

Si nous rentrons dans la galerie des trois écoles, en traversant le Salon carré, nous trouverons, chemin faisant, plus de morts que de vainqueurs, plus de réputations éphémères que de gloires durables. *La Marguerite*, de M. A. Scheffer, n'est qu'une métamorphose pénible d'un talent qui s'épuise à copier, successivement, tous les maîtres, sans jamais chercher l'originalité personnelle. J'avais quelque sympathie pour les têtes exécutées dans le goût de Rembrandt. Cette fois-ci, je ne puis approuver le calme tourmenté de l'école allemande. Copie pour copie, j'aime mieux la précédente. *Les Demoiselles Galley*, de M. C. Roqueplan, ne sont qu'une peinture agréable, mais rien de plus. *La Jeanne d'Arc*, de M. de Saint-Evre, est une composition ingénieuse, remarquable surtout par la finesse des têtes ; mais toutes les figures sont transparentes. Le prologue du *Décaméron* rappelle malheureusement le *Jardin d'Amour*, de Watteau. A quoi bon traduire le quatorzième siècle dans le style du dix-huitième ?

Je ne veux pas juger MM. E. Delacroix et L. Boulanger

sur leur salon de cette année. Je pense, avec l'antiquité, que, parfois, *l'extrême justice n'est qu'une injustice extrême.* Je néglige volontairement les *Rêves d'Amour*, de M. Guichard, faute de pouvoir pénétrer le sens de ce poëme mystérieux. *Les Contrebandiers*, de M. Jeanron, sont un progrès pour ceux qui se souviennent de ses *Petits Patriotes*. Le ciel est bien; mais les terrains sont d'une pâte trop molle. Les figures du second plan ne sont pas assez nettement dessinées. *Les Funérailles du Titien*, de M. A. Hesse, sont un début heureux, mais ne méritent pas le succès qu'on veut leur faire. C'est un ressouvenir adroit de l'école vénitienne; mais il n'y a pas de composition, surtout pas de vérité.

Je n'aime pas le *Foscari*, de M. Ziegler; mais son *Giotto* est, sans contredit, la meilleure invention du Salon. La jambe droite s'incruste dans la jambe gauche. *Cimabué* ressemble trop à une peinture sur vélin; mais l'attitude est pleine de grâce, de naïveté, d'attention, de recueillement, les épaules et les bras sont étudiés à merveille. Si l'auteur veut acquérir plus de hardiesse, je m'assure qu'il réussira dans les sujets simples et paisibles. Quant au drame, c'est encore une question.

VI

Nous ne voyons pas au Louvre tous les ouvrages de David et de Pradier que nous espérions y étudier. Un seul buste, celui de Boulay de la Meurthe, et le groupe de Cyparisse, au lieu des nombreux portraits que nous avions entrevus, l'absence de la statue de Jean-Jacques, voilà bien des sujets de regrets; et cependant nous en avons assez pour

comparer et analyser les mérites et l'avenir de ces deux maîtres. Sans doute, il eût mieux valu avoir sous les yeux Béranger, Laréveillère-Lepaux, Sieyès, Cuvier, Paganini; et, à côté d'une figure païenne, le philosophe génevois et le maréchal Gouvion; mais nous ne pouvons blâmer l'administration qui, par respect pour l'équité, a refusé d'admettre ces ouvrages.

Le portrait de Boulay de la Meurthe est un des meilleurs de David; égal, selon nous, à ceux de Bentham et de Châteaubriand. On y aperçoit bien ce qui se trouve rarement dans les marbres modernes : la différence des saillies musculaires et des saillies osseuses. Les plans du visage et du front sont nombreux, fouillés et vivants. C'est aussi bien que les bustes antiques, quoique plus complexe; aussi harmonieux, quoique plus savant. Nous devons regretter, devant un pareil ouvrage, que Bonaparte et Byron n'aient pas posé pour David. Au Salon prochain, nous aurons de lui des portraits, deux statues, et trois peut-être, si la figure de Philopœmen, destinée aux Tuileries, est achevée.

Le *Cyparisse*, comme je l'ai dit, se distingue par une grâce exquise, par la finesse et la pureté des lignes, par le choix et la jeunesse des plans, par la vérité des inflexions, la naïveté de l'attitude. La seule chose que j'y blâmerai, c'est l'insignifiance de la tête. L'auteur m'objectera, je le sais, des exemples pareils dans la statuaire romaine, mais ces exemples n'appartiennent pas aux meilleurs temps; l'art grec du temps de Périclès, les masques admirables de Jupiter, de la Vénus, de l'Ajax, de l'amant d'Aspasie lui-même, témoignent assez du respect de l'antiquité pour la beauté intellectuelle. A mon sens, il n'y avait aucun inconvénient à doter Cyparisse d'un visage moins pauvre et moins simple. Le torse et les membres

sont charnus et palpitants, la tête ne pense pas; pourquoi?

Le groupe de *Caïn*, par Étex, excite une attention générale; c'est, en effet, un ouvrage important. Si l'on considère d'ailleurs que c'est le début de l'auteur, on doit espérer pour lui un avenir glorieux; seulement je redoute les éloges et les flatteries, qui ne lui manqueront pas. On demande du marbre et du bronze pour traduire ses pensées; personne plus que moi ne souhaite pour sa fantaisie des interprètes nombreux, dociles et durables, mais je crois qu'on se hâte trop de couronner, de chanter hosannah et de brûler l'encens. Je voudrais voir M. Étex à l'œuvre sur un bloc de Carrare; mais je lui conseillerais bien des modifications. La seule figure qui satisfasse dans ce groupe, c'est la femme de Caïn : encore l'exécution n'est-elle pas complète. Le Caïn est laid et ignoble, sans être horrible ni repentant. Son fils, placé à sa droite, pourrait se détacher sans laisser aucun regret, sa pose n'est pas heureuse; son bras se place péniblement sous l'aisselle de Caïn, sa jambe s'infléchit comme si les os étaient ramollis. Je ne crois pas que la sculpture permette ces mesquines pauvretés, quand bien même la nature les donnerait. La main droite de Caïn, qui semble vouloir indiquer l'idée d'abattement, mérite le même reproche. En résumé, ce groupe, dont la face antérieure et postérieure satisfait aux conditions de la sculpture, pèche évidemment par un défaut d'harmonie dans les faces latérales. Avant l'exécution définitive, il faudrait aviser à corriger ces défauts.

Le lion de Barye est une belle et grande chose. Si c'est le bronze qui doit en assurer la durée, le résultat n'est pas douteux. Si c'est le marbre, il faudra faire des sacrifices, trouver des masses qui n'y sont pas, effacer les détails trop nombreux, et, tout en conservant la vérité des

lignes et de l'attitude, exagérer certaines parties de la réalité pour arriver à une beauté plus simple et plus claire. Il faudrait aux Tuileries deux figures au moins comme le lion de Barye.

La figure napolitaine, de M. Rude, est au nombre des meilleurs ouvrages de cette année. Le marbre que nous voyons est très-supérieur au modèle exposé il y a deux ans. Toutes les parties sont traitées avec soin, avec amour. Peut-être l'ensemble est-il un peu froid. Mais, dans le style paisible et simple, c'est un morceau remarquable.

Le danseur de M. Duret, dont le visage ne manque ni de gaieté ni d'animation, vaut mieux que le pêcheur de M. Rude, à cause de la rondeur générale des formes; le mouvement demanderait des contractions musculaires qui sont absentes.

Il est fâcheux que le buste de la reine, de M. Moine, ne soit pas terminé. Cette circonstance, ignorée du public, et même de plusieurs critiques de profession, a donné lieu à des jugements précipités. On a déclaré impossibles des qualités qui n'attendent que le ciseau pour se révéler. Le modèle en plâtre que j'ai vu est beaucoup plus charnu et plus fin que le marbre du Louvre.

Dans *le duc de Nemours*, de Chaponnière, je n'aime pas les cheveux qui s'attachent aux tempes; le reste me semble irréprochable.

L'*Ulysse*, de M. Barre, possède plusieurs éléments de réalité; mais les formes et les lignes ne sont pas assez choisies. C'est un point de départ, un acheminement; mais l'auteur aurait tort de croire qu'il est arrivé.

Un portrait de M. Simart offre plusieurs parties modelées habilement, mais étudiées successivement, à ce qu'il semble, en elles-mêmes et pour elles-mêmes, sans inten-

tion préconçue, sans volonté; de telle sorte que ces vérités de détail se combattent et se nuisent, et ne composent pas une vérité une et claire. Mais il y a de bonnes lignes, avec peu de chose la tête serait bonne.

Je suis forcé de protester de toutes mes forces contre les encouragements prodigués à MM. Préault et Duseigneur. Le premier prend pour de la sculpture la laideur grimaçante variée à l'infini, et ne se donne pas même la peine d'amener à bien les caricatures qu'il conçoit. Il s'en tient à l'ébauche, et ses amis prennent pour du génie la paresse et la gaucherie de ses doigts. Je n'ai rien à en dire, sinon que l'art et la critique n'ont rien à voir dans ce libertinage puéril. L'*Esmeralda* de M. Duseigneur nous ramène aux figures sculptées en chêne et en pierre, du troisième siècle, et aux plus imparfaites. Mais ce qui se tolère et s'accepte dans les ornements d'une ogive ou d'un chapiteau n'est pas bon à montrer dans un musée; une taille de guêpe, des pieds microscopiques, et la tête d'un monstre, contrastant avec cette idéalité impossible, ne font pas un groupe. Je concevrais le sujet en bas-relief, mais le pilori entre les deux acteurs s'oppose à l'exécution en ronde bosse, Si M. Duseigneur veut justifier sa mission de novateur, il faut qu'il change de route; son *Roland* était fort supérieur à son groupe de cette année.

VII

Or, je dois l'avouer, il n'est pas en mon pouvoir de résoudre aujourd'hui, au moins d'une façon décisive, les questions que j'ai posées à l'ouverture du Salon. Mes

études récentes n'ont pas démenti mes premières prévisions. Je crois encore à l'imminence d'une réaction spiritualiste dans l'art, mais je n'ai pas à ma disposition les éléments nécessaires pour populariser mes convictions. Plusieurs ouvrages importants que j'attendais, et qui m'auraient apporté l'autorité de leur exemple, n'ont pu pénétrer dans les salles du Louvre. Léopold Robert et Paul Delaroche n'ont rien envoyé. Et, sans nul doute, un *Épisode de la vie vénitienne*, par l'auteur des *Moissonneurs; la Mort de Jane Gray*, par l'auteur de *Cromwell*, auraient pesé dans la balance.

Les plafonds des nouvelles salles, par le choix des sujets et des artistes appelés à les traiter, ne peuvent prétendre à la valeur historique qu'on voudrait leur attribuer.

Le paysage a commencé une rénovation éclatante, qui s'achèvera dans un avenir très-prochain. Les études consciencieuses, qui se multiplient, s'en tiennent, trop souvent, à la réalité et prennent la copie d'un morceau pour l'invention d'un ouvrage. Mais il sortira de ce travail un art nouveau et durable. Toutefois, il faut reconnaître que la peinture, soit qu'elle traite la figure humaine, soit qu'elle se propose la reproduction de la nature extérieure, semble trop souvent tâtonner, et comme incertaine des lois auxquelles elle doit obéir. Mais il naîtra des rois qui sauront la gouverner; attendons seulement.

Quant à la statuaire, elle a déjà trouvé ses chefs et son organisation. David, Pradier et Barye ont chacun leur volonté, leur puissance reconnue. Et, parmi les portraitistes, Moine et Chaponnière peuvent compter sur des succès sérieux.

SALON DE 1834.

Le Salon de cette année est plus important que celui de l'année dernière ; excepté Léopold Robert, qui a manqué à l'appel, et qui n'a pas encore complété son épopée italienne dont le dernier chant, *les Moissonneurs*, était si magnifique et si riche, toutes les diversités, originales ou renouvelées, de la pensée française sont maintenant en présence au Louvre. L'ouvrage de Robert que nous attendions devait être *une Scène vénitienne;* l'ouvrage n'est-il pas achevé, ou bien, comme on le dit, l'auteur, au moment de l'envoyer, a-t-il regretté les imperfections de sa toile, et veut-il revenir sur son premier travail, pour le rendre plus complet et plus pur ? Quelle que soit l'explication de cette absence remarquable, nous concevons très-bien les lenteurs ou les scrupules de M. Léopold Robert ; après *les Moissonneurs*, il faut aller au delà, mais ne pas redescendre.

M. Ingres, si longtemps attendu, a paru cette fois. M. Delaroche, que nous n'avions pas revu depuis son *Cromwell*, nous a donné sa *Jane Gray*. M. Eugène Delacroix nous montre enfin un fragment de son voyage en Afrique. Un accident malheureux nous a privés du pay-

sage que M. Charles de Laberge destinait au Salon de cette année ; mais dès l'année dernière, dans son second ouvrage, il avait précisé assez nettement sa manière pour marquer la place qui lui appartient dans les rangs de ses émules.

Il n'y a pas de début. Plusieurs talents élevés ont révélé une face nouvelle de leur puissance, mais nous n'avons à enregistrer le baptême glorieux d'aucun nom ignoré jusqu'ici ; nous avons à prononcer plusieurs déchéances, mais il n'y a pas lieu de proclamer de nouveaux rois.

Le tableau de M. Ingres paraît à plusieurs esprits sérieux le sujet d'inépuisables controverses ; mais personne, que je sache, n'entrevoit dans cette œuvre, si diversement jugée, l'avenir prochain de la peinture française. Quel que soit le succès, populaire ou non, du *Martyre de Symphorien*, l'événement n'importe guère qu'à la gloire personnelle du peintre, et ne promet pas d'engager les sympathies publiques. La controverse est-elle aussi obscure qu'on le prétend ? Je ne le pense pas. La question soulevée par M. Ingres se pose aujourd'hui dans les mêmes termes que l'année dernière, et l'année dernière elle était la même qu'en 1827. Si le *Martyre de Symphorien* diffère en plusieurs points de l'*Apothéose d'Homère*, au moins faut-il reconnaître que la volonté générale qui a présidé à ces deux ouvrages ne s'est pas démentie, à sept ans de distance. La diversité des deux sujets n'explique pas seule les variations apparentes de la manière de l'auteur. Ce qui s'est passé dans la peinture, depuis sept ans, a dû nécessairement éveiller, dans la pensée de M. Ingres, de nouvelles ambitions et une soif plus ardente de la popularité qui jusqu'ici lui a manqué. Sans renoncer au projet qu'il poursuit depuis vingt ans, à son projet de rénovation raphaé-

lesque, il a été naturellement amené à rechercher, sans sortir du cercle habituel de ses études, les qualités, jusqu'ici peu développées dans sa manière, qui pouvaient surprendre et dominer l'attention ; c'est ainsi que je m'explique l'accent singulier qu'il a donné à son dessin.

La couleur générale du tableau est terne, mate et peu séduisante; aussi les portions bleues et rouges qui s'y trouvent sont-elles, au premier aspect, criardes et dures. Non-seulement nous pensons qu'il y a, parmi les maîtres espagnols et flamands, plus d'un coloriste supérieur à Raphaël, et c'est pourquoi nous ne conseillerons à personne d'étudier Raphaël avec le dessein de reproduire sa couleur, mais encore nous croyons que M. Ingres est loin cette fois d'avoir atteint l'harmonie générale, qui ne manque jamais au peintre des *Loges*.

Ce qu'il faut étudier dans ce maître célèbre, ce qui doit faire l'éternelle admiration de la postérité la plus reculée, ce qui doit exciter sans relâche l'émulation et la verve des jeunes artistes, c'est la beauté linéaire, c'est la divinité des contours. Or, ces mérites élevés se retrouvent-ils dans le *Martyre de Symphorien ?* Si l'on accepte l'acteur principal et un enfant placé à gauche, mais qui rappelle trop distinctement plusieurs figures du maître, n'y a-t-il pas, dans le dessin de la plupart des personnages, une exagération, une vigueur emphatique, qui tiennent quelque peu de Michel-Ange et du Dominiquin? Le licteur, vu de dos, est d'une musculature beaucoup trop détaillée; les jambes, en particulier, sont d'une anatomie tellement officielle, que la statuaire oserait à peine se hasarder dans de pareilles révélations. Pour le licteur placé à droite, son énergie musculaire semble défier les hardiesses les plus singulières de Rubens; mais ce qui est acceptable avec une

couleur éclatante et vraie étonne, sans charmer, dans la gamme alternativement grise ou jaune que M. Ingres a choisie. La forme abstraite, la forme sans la couleur a besoin d'être harmonieuse et pure; or, le licteur placé à droite ne satisfait pas à ces conditions.

Est-ce à dire pourtant qu'il n'y a pas dans cette composition plusieurs figures d'un mérite remarquable? Non, sans doute. Le martyr lui-même est un morceau très-élevé. Il y a dans le visage du saint un divin enthousiasme; il y a plus que la résignation et le courage; il y a le sentiment du bonheur qui approche, la conscience du ciel qui s'ouvre. La draperie est savamment disposée; le mouvement des bras serait peut-être plus beau, s'il avait moins d'ampleur. La tête d'Héraclius est d'un beau caractère; son bras est d'une saillie surprenante. La femme placée à gauche, qui serre son enfant dans ses bras, ne ne me semble pas assez simple. Un enfant placé à droite, qui ramasse des pierres pour lapider le chrétien rebelle, est d'un mouvement heureux. La foule qui encombre la place est pressée sans être tumultueuse; cette circonstance se concilie très-bien avec l'étonnement du spectacle. Quant à la mère qui, du haut des remparts, encourage son fils à souffrir pour la foi nouvelle, elle me semble mériter deux reproches assez graves. En premier lieu, son geste manque de calme et de sérénité. L'exaltation religieuse ne suffit pas à expliquer la vigueur toute virile de son attitude; et puis, placée comme elle l'est, les regards de son fils ne peuvent plus l'atteindre.

Il y a donc, dans le *Martyre de Symphorien*, un mélange inégal de qualités et de défauts que l'analyse peut découvrir et proclamer, comme dans toutes les œuvres humaines. A ne prendre que les morceaux individuels, les qua-

lités dominent les défauts ; mais ces qualités ne sont pas celles que l'auteur a cherchées : l'idéale pureté des lignes et des contours est le plus souvent absente ; et, quand bien même il aurait atteint le but qu'il se propose, quand il aurait renouvelé Raphaël, moins sa rapide fécondité, y a-t-il dans le passé un homme, si grand qu'il soit, qui doive servir de type et de moule au présent? Faut-il recommencer Raphaël plutôt que Paul Véronèse? Les maîtres de Rome et de Venise ne sont-ils pas venus en leur temps, et, s'ils revenaient parmi nous, n'auraient-ils pas autre chose à faire que ce qu'ils ont fait?

La *Jane Gray* de M. Paul Delaroche, sans être, comme on le prétend, un progrès réel dans sa manière, résume littéralement toutes les qualités incontestables et tous les défauts, non moins évidents, qu'il a révélés jusqu'ici. La peinture des morceaux est moins lourde que dans le *Président Duranti ;* la pantomime est plus intelligente que dans le *Cromwell;* la couleur est moins violette que dans *les Enfants d'Édouard ;* les membres de la figure principale sont mieux attachés que dans l'*Elisabeth ;* rien, dans la *Jane Gray*, n'est aussi précieux ni aussi gauche que dans le *Mazarin* et le *Richelieu*. Est-ce à dire pourtant que la *Jane Gray* signale dans la vie du peintre un éclatant progrès? A la vérité, plusieurs parties mécaniques de l'exécution se sont améliorées : on ne peut méconnaître sans injustice dans ce dernier ouvrage une plus grande pratique du pinceau ; mais, sous le triple rapport de la composition poétique, de la traduction pittoresque et de l'originalité absolue des figures et des lignes, je ne crois pas que M. Delaroche soit en bénéfice cette année.

Le public s'extasie volontiers sur l'attitude de *Jane Gray ;* il admire le tâtonnement des mains, la blancheur maladive

des épaules ; il n'y a pas jusqu'au genou gauche, qui porte seul sur le coussin, qui n'obtienne l'approbation des curieux. Je constate avec soin cette singularité de l'opinion populaire, parce qu'elle se rapporte à des singularités semblables du goût public en matière de musique et de poésie. Il est visible que le peintre a voulu nous intéresser à la victime de Marie Tudor, en exagérant à dessein la pâleur et le chancellement. C'est pour cela, sans doute, qu'il n'a posé qu'un genou sur deux, et qu'il a effacé le modelé des bras, au point de faire disparaître presque entièrement les contours ; il a pris le même parti pour le cou, la poitrine et les épaules. A-t-il eu raison? La *Jane Gray* que nous connaissons par l'histoire, celle qui lisait Platon dans le texte tandis que la cour était à la chasse, qui fut, on le sait, une des plus savantes et pieuses personnes de son siècle, est-elle morte ainsi, en trébuchant à sa dernière heure comme une femme ordinaire? Sa résignation et son courage, au moment du supplice, ne sont-ils pas proverbiablement connus? Dans le tableau de M. Paul Delaroche, le mouvement des mains et la position de la tête, non-seulement n'expriment pas le courage que j'y voudrais voir, mais ne trahissent pas même la frayeur que le peintre a voulu attribuer au principal personnage. Après avoir longtemps cherché ce que pouvaient signifier l'attitude et le geste de Jane, force m'a été de conclure pour le somnambulisme. Si la frayeur était rendue, ce serait une méprise, mais du moins, une méprise menée à bonne fin ; M. Delaroche s'est trompé dans la conception, et il n'a pas réussi à rendre ce qu'il avait conçu. Je ne m'explique pas bien clairement le mouvement de la cuisse droite. Si le défaut d'équilibre doit servir à exprimer la frayeur, comme le prétendent quelques esprits complaisants, le moyen choisi par le

peintre est au moins singulier; en outre, il donne une ligne malheureuse.

On sait que le bourreau de Jane s'est agenouillé pour obtenir le pardon de sa royale victime; on sait qu'il lui a demandé grâce avant de lui trancher la tête. Est-ce donc là un fait tellement indifférent qu'il n'importe pas au peintre et au poëte? Quand l'histoire, en racontant la mort d'une reine, met un pareil prologue à une pareille tragédie, l'art doit-il être plus mesquin que l'histoire? N'y aurait-il pas eu quelque chose de saisissant et de grave dans ce bourreau agenouillé, tenant sa hache d'une main, et demandant aux lèvres qui, tout à l'heure, seront glacées, un pardon dont la loi le dispense? Ceci, qu'on y prenne garde, n'est pas de la poésie littéraire; c'est une circonstance dramatique qui ne répugne, en aucune façon, à l'expression pittoresque. Placé comme il l'est dans le tableau de M. Delaroche, le bourreau de Jane n'a rien d'original ni de caractéristique; sans l'inscription gravée sur le cadre, nous pourrions très-bien ignorer quelle tête va tomber. *Sir Bruge*, qui soutient Jane, est placé de telle sorte qu'il se compose uniquement d'une tête, d'une main, d'un pied et d'un manteau. Il est impossible de deviner dans les lignes du vêtement la présence du torse et des membres; or, je ne sache pas une attitude qui permette au peintre de ne pas montrer l'homme sous le costume. La besogne, telle que M. Paul Delaroche l'a conçue pour sir Bruge, est singulièrement simplifiée, mais je la crois très-insuffisante. La femme placée à gauche, près du cadre, et qu'on dit évanouie, me semble, à moi, dormir nonchalamment; en outre, la partie supérieure du corps témoigne seule de sa présence; quant aux cuisses et aux jambes, il n'est pas permis de les deviner sous la draperie, car l'étoffe se chif-

fonne sur elle-même, mais ne s'applique sur rien. Je ferai le même reproche au satin de la robe de Jane. A partir du genou droit, la robe semble vide. L'âge de la figure, dix-sept ans, ne justifie pas, au moins pittoresquement, la ligne des hanches. Il est permis de supposer, à l'époque de la puberté, un développement plus prononcé dans les formes.

Je ne crois pas devoir insister sur une remarque puérile et que tout le monde a faite : le billot est placé de telle sorte que Jane, en s'inclinant, y poserait tout au plus la partie inférieure de sa poitrine, mais la tête viendrait sur le cadre. S'il n'y avait à reprendre que cette misère, je n'en parlerais pas, non plus que de la paille toute neuve, dont les brins rares et luisants épongeraient fort mal le sang qui va couler. Je n'ai rien à dire d'une figure vue de dos, et qui semble prier. Quant au fond du tableau, j'ai peine à le comprendre. Le peintre a-t-il choisi ce ton gris et uniforme pour découper plus facilement la silhouette de ses figures? Peut-être bien. Mais rien ne nous dit que les acteurs sont placés dans une chambre basse de la Tour de Londres.

Je dois à la vérité de déclarer que les mains du bourreau et celles de la femme, endormie ou évanouie, sont étudiées avec finesse, avec conscience.

Cette composition, qui ne me semble pas bonne, a-t-elle au moins le mérite de l'originalité? Ou je me trompe fort, ou il faut se décider pour la négative. Il y a dans les illustrations de *David Hume* un dessin d'Opie, gravé par Skelton, et publié en 1795 par *Bowyr*, Pall Mall, qui représente la mort de Marie Stuart. Voici la disposition des figures, en commençant par la droite. Un bourreau debout, tenant de sa main gauche le manche de sa hache, essayant le tranchant de l'autre main ; Marie Stuart à genoux, d'aplomb, droite, grave, résignée, partant pour le ciel ; derrière elle,

le valet du bourreau qui lui bande les yeux ; plus loin, une femme vue de dos, et qui semble prier ; et enfin à gauche, au bord du cadre, une femme qui joint les mains et fléchit la tête en signe de désespoir. Je le demande, n'y a-t-il pas entre l'œuvre d'Opie et celle de M. Paul Delaroche une frappante analogie ? Je répugnerais à supposer l'imitation à trente-neuf ans de distance, si le peintre français n'avait déjà contre lui des précédents défavorables. Sa mort d'Élisabeth, qui, en 1827, obtint un succès si brillant, n'était que la reproduction littérale d'un dessin de R. Smirke, gravé à Londres par Neagle, et publié par le même Bowyr. M. Paul Delaroche n'avait pris que la peine de retourner les figures, comme on le fait d'ordinaire lorsqu'on grave un tableau. Je n'ai pas la prétention de généraliser sur deux exemples : je laisse donc aux érudits le soin de découvrir les origines calcographiques des autres compositions du maître, si ces origines existent quelque part ; je m'en tiens à ce que je sais, et ne prendrai pas le souci de compléter mes renseignements.

Pourtant, malgré toutes ces remarques, la *Jane Gray* de M. Paul Delaroche menace d'avoir cette année le plus beau succès du Salon. Ses figures toutes neuves plaisent aux yeux du plus grand nombre. La coquetterie patiente des accessoires, le chatoiement des couleurs qui, sans être franches et pures, ont au moins pour elles la recherche et la profusion, obtiennent une approbation dont le sens et la cause ne sont pas difficiles à démêler. Quant à la poésie absente, le public ne s'en soucie guère ; il s'inquiète fort peu que la *Jane Gray* de M. Paul Delaroche soit plutôt théâtrale que dramatique. La foule qui se presse dans les galeries de France ne juge guère par elle-même ; elle s'en rapporte volontiers à quelques parleurs habiles. Or, ceux-ci

saisissent avec empressement l'occasion d'interpréter les physionomies indécises et les gestes incertains d'une toile qu'ils ont sous les yeux; ils traitent les peintures incomplètes comme les chanteurs italiens la musique de second ordre, avec une prédilection marquée. Leur mérite et leur faconde éclatent d'autant plus que le champ de l'interprétation est plus large et plus indéfini. Une composition *écrite* et d'un style arrêté ne va pas à leur éloquence; ils préfèrent M. Paul Delaroche à Paul Rubens, comme les virtuoses de Milan préfèrent Donizetti à Mozart. Aussi voyez combien de nuances, inaperçues au premier aspect, ils ont devinées dans la figure de *Jane Gray;* on ferait un volume de tous les sentiments qu'ils ont découverts dans la physionomie de l'héroïne. Si vous interrogez le petit nombre de personnes hardies qui osent encore mettre de la bonne foi dans leurs émotions, et qui ne prennent pas leur tristesse et leur attendrissement de seconde main, elles vous répondront, je m'assure, que la *Jane Gray* de M. Paul Delaroche les touche médiocrement. Elles ne contesteront pas ce qui est avéré, l'habileté laborieuse de certaines parties de l'exécution; elles rendront justice à l'ingénieuse disposition de certains détails, mais elles ne pourront se refuser à proclamer l'absence de l'intérêt dramatique.

La *Mort du Poussin*, par M. Granet, me semble supérieure à son *Rachat de captifs*, supérieure à sa *Justice de paix*, qui était fort belle; en un mot, son tableau de cette année est, je crois, son plus bel ouvrage. La manière de M. Granet est à coup sûr celle d'un maître consommé, mais ne relève d'aucun précédent historique. Ses compositions se distinguent par une admirable harmonie; mais, quoiqu'il distribue la lumière avec une adresse inimitable, il n'est pas coloriste à la façon de Rembrandt. Il sait rendre

à merveille les moindres accessoires, et pourtant il ne rappelle jamais la finesse déliée de Terburg ou de Metzu. Non, rien, dans M. Granet, ne sent les traditions de l'école flamande ; il n'appartient qu'à lui-même, et ne peut être jugé par comparaison. Un des caractères particuliers de son talent, c'est de composer avec ses fonds et ses figures un tout homogène, un, inaliénable, indivisible, dont aucune partie ne pourrait être impunément distraite. Il anime si bien les murs où se dessine le profil de ses acteurs, et en même temps il choisit si délibérément la place de ces derniers, que l'homme et la pierre, dans ses tableaux, semblent vivre d'une vie commune. Ses têtes, individuellement étudiées, ne soutiendraient pas le parallèle avec un Teniers, mais, à la place où elles sont, elles sont ce qu'elles doivent être. Elles ont la valeur qu'il a voulu leur donner, et n'inspirent aucun regret, malgré l'insuffisance et la gaucherie apparente de l'exécution. Ce doit être un curieux spectacle que l'épanouissement intellectuel, l'irradiation intérieure d'une composition de M. Granet. Si nous pouvions assister à ce spectacle, qu'il ne peut donner qu'à lui-même, nous verrions comme il procède de la lumière à la masse, de la masse aux lignes, et des lignes à la forme ; comment, par une sorte de *panthéisme pittoresque*, il relie si solidement l'homme, l'air qu'il respire, le sol qu'il foule, l'ombre qu'il projette en marchant, que toutes choses, en passant par son pinceau, paraissent n'avoir qu'une même âme. Quand je donne le nom de *panthéisme pittoresque* à cette singularité de sa pensée, c'est faute de trouver une expression plus nette et plus compréhensible pour traduire l'impression que j'ai reçue. Si je ne répugnais pas à créer inutilement des mots nouveaux, je substituerais volontiers au terme de panthéisme

celui de *sympsychie*. Ce dernier terme, en effet, révèle très-exactement l'indissoluble parenté qui unit entre elles toutes les parties vivantes ou mortes d'un tableau de M. Granet.

Venons au Poussin. L'ordonnance de cette toile est grave et simple. La chambre où gît le mourant est grande, mais modeste. La lumière, qui arrive sur son visage, colore d'un reflet mélancolique le lit et les assistants. Le peintre des *Sabines* et du *Déluge*, au moment de recevoir les secours du cardinal Massimo, se recueille pieusement, comme pour rendre son âme plus digne du Dieu qui la rappelle à lui. M. Granet n'avait qu'un sentiment à peindre, la douleur de l'amitié en face de la mort, et pourtant il a su varier sur les figures l'expression de ce sentiment unique. Chaque tête représente une individualité nouvelle, dans cette communion de larmes et de regrets. Depuis la résignation austère du vieillard, qui voit dans ce spectacle imposant un avertissement de son heure prochaine, jusqu'à l'enfant qui s'étonne et comprend à peine les larmes qu'il répand, depuis la rage concentrée de l'élève qui perd un maître chéri, jusqu'à la femme qui voit partir plus qu'un maître et presque autant qu'un Dieu, quelle magnifique diversité d'attitudes et d'accents !

Ce que j'admire surtout dans la nouvelle toile de M. Granet, c'est la puissance unie à la sobriété, c'est la prodigieuse harmonie des couleurs, si heureusement alliée à la parcimonie des tons. Il n'y a pas un coin du tableau qui tire l'œil. Je reconnais sans discussion que le cardinal Massimo a la tête trop petite ou la taille trop élevée; mais le cardinal est si bien à sa place, qu'à peine s'aperçoit-on de cette incorrection, si réelle qu'elle soit.

La *Mort du Poussin* est le plus beau poëme de M. Granet, qui en a fait tant de magnifiques. Quand on remonte

par la pensée aux premiers travaux de ce maître éminent, ou se demande avec étonnement où sont les enseignements qu'il a reçus, où sont les leçons qu'il a données; les deux questions restent sans réponse. Granet n'a pas agi sur son temps, mais on ne peut pas dire non plus que son temps ait agi sur lui. Il s'isole dans son originalité, mais son génie n'est fécondant que pour lui-même, et ne dore pas les épis qui mûrissent autour de lui.

La *Bataille de Nancy* de M. Eugène Delacroix n'a pas réalisé toutes nos espérances. Malgré quelques belles parties qui révèlent çà et là la touche d'un artiste éminent, je ne puis approuver cette composition. L'ensemble du tableau n'a rien de clair ni de saisissant; les lignes perspectives de la plaine, qui voudraient exprimer la désolation et l'immensité, sont mal arrêtées, difficiles à comprendre, et fatiguent l'œil sans émouvoir la pensée. Les groupes de cavaliers suisses et bourguignons sont plutôt disséminés que désordonnés, si bien que le duc de Bourgogne, placé à gauche sur le premier plan, qui devrait être l'épisode important de la bataille, semble un hasard de plus, ajouté à tous les hasards confus qui couvrent la toile sans la remplir. La distribution des masses de couleur est généralement heureuse, mais la ligne des figures se brise capricieusement, sans réussir à donner au tableau cette variété harmonieuse et une, sans laquelle il ne peut y avoir d'impression pittoresque vraiment grande.

Après ces critiques très-sérieuses, je dois reconnaître, dans la *Bataille de Nancy*, plusieurs morceaux d'un mérite remarquable. Il a dans les masses de droite plusieurs figures d'une vigueur et d'une hardiesse très-louables. L'attitude furieuse et désespérée de Charles de Bourgogne est très-bien inventée et très-énergiquement rendue.

Mais le défaut capital de cette toile, c'est que les terrains, la neige, le ciel et les figures sont fatigués à l'excès, sans être amenés à une exécution définitive et satisfaisante. Évidemment ce tableau a été trop souvent quitté, repris, oublié de nouveau, et repris enfin quand l'auteur n'avait plus goût à sa besogne. Non-seulement l'œil et la pensée du spectateur regrettent l'unité linéaire et poétique, mais encore, après un examen attentif, on vient à regretter jusqu'à l'unité du ton, jusqu'à l'unité de pâte. Il est visible que dans le cours de cette œuvre, commencée il y a cinq ans, la manière du peintre a changé plusieurs fois, et que ces fréquentes contradictions n'ont pu se réconcilier dans un dernier travail.

L'*Intérieur d'un couvent* à Madrid, en ce qui concerne l'architecture, est d'une gamme bien choisie. Le ton des pierres et le détail des croisées sont d'une grande finesse. Les figures sont bien disposées, mais ne sont pas d'une exécution aussi avancée que l'église elle-même, ce qui est fâcheux ; en outre, elles sont placées trop bas sur la toile et disparaissent, presque entièrement, dans l'immense vaisseau de l'église. Je ne crois pas m'abuser en expliquant la différence des deux peintures dans une même toile, comme j'expliquais tout à l'heure le défaut d'unité dans la *Bataille de Nancy ;* très-probablement les figures ont été ajoutées longtemps après l'achèvement de l'architecture, et c'est pourquoi elles ressemblent à un placage inutile.

Une Rue de Méquinez se distingue par une lumière éblouissante et diaphane, les figures sont naturellement et simplement posées. C'est une bonne étude ; avec très-peu de chose, ce serait un bon tableau.

Le portrait de Rabelais ne doit pas compter parmi les meilleurs ouvrages de M. Delacroix : le ton général en est

riche et nourri ; mais le dessin manque de précision et de pureté, il y a très-loin du *Rabelais* au *Justinien*.

J'avais besoin de parler de tous ces ouvrages, avec une sévérité désintéressée, pour arriver avec un plaisir plus entier, avec une sécurité plus complète, à louer, selon ma conscience, *les Femmes d'Alger*. Ce morceau capital, qui n'intéresse que par la peinture, et n'a rien à faire avec la niaiserie littéraire des badauds ou la sentimentalité des femmes frivoles, marque dans la vie intellectuelle de M. Delacroix un moment grave. Voici dix ans bientôt qu'il cherche, d'année en année, le rajeunissement et la régénération de la peinture telle qu'il la conçoit. *Dante*, *le Massacre de Scio*, *Sardanapale*, *la Liberté*, ont signalé, avec des chances bien diverses de gloire et de succès, les tentatives laborieuses de sa pensée. Si j'en excepte le premier et le dernier des ouvrages que je viens de nommer, pas un ne me semble avoir réalisé aussi docilement que *les Femmes d'Alger* les desseins et la volonté de M. Delacroix.

Les figures et le fond de ce tableau sont d'une richesse et d'une harmonie prodigieuses. La couleur est partout éclatante et pure, mais nulle part crue et heurtée. Les attitudes sont pleines de mollesse et de nonchalance ; les têtes sont fines et délicates. J'admire surtout celle de la femme placée à gauche dans une pénombre mystérieuse ; les vêtements sont bien ajustés. Je sais bon gré à l'auteur de nous avoir épargné les ongles noirs des femmes du pays : c'est un trait d'exactitude dont la peinture peut très-bien se passer. Je regrette que la seconde figure, en allant de gauche à droite, ait le bras droit trop court et le bras gauche trop long : c'est une incorrection facile à redresser, mais qui fait tache dans le bonheur général de cette composition.

Cette toile est, à mon avis, le plus éclatant triomphe que M. Delacroix ait jamais obtenu. Intéresser par la peinture réduite à ses seules ressources, sans le secours d'un sujet qui s'interprète de mille façons, et trop souvent distrait l'œil des spectateurs superficiels, pour n'occuper que leur pensée qui estime le tableau selon ses rêves ou ses conjectures, c'est une tâche difficile, et M. Delacroix l'a remplie. En 1831, quand il encadrait si heureusement la réalité historique dans l'allégorie, sa puissance pittoresque n'agissait pas seule sur l'esprit des curieux. Son gamin, hâve et hardi, franchissant les barricades sanglantes pour s'exposer joyeusement au feu de la mousqueterie, et suivant d'un œil étincelant sa jeune Liberté aux rigides mamelles; la Misère furieuse, trébuchant sur le cadavre d'un soldat, c'étaient là des éléments d'intérêt et de sympathie presque indépendants de la peinture elle-même. L'imagination aidait singulièrement l'habileté du pinceau. Dans *les Femmes d'Alger* il n'y a rien de pareil; c'est de la peinture et rien de plus; de la peinture franche, vigoureuse, vivement accusée, une hardiesse toute vénitienne, et qui pourtant n'a rien à rendre aux maîtres qu'elle rappelle. Je n'hésite pas à le dire, je crois que l'auteur a cette fois rencontré une manière large et féconde, à laquelle il peut se tenir pour longtemps, et qui pourra, je l'espère, nous donner des œuvres nombreuses. Viennent les encouragements auxquels il a droit de prétendre, une chapelle à décorer, un palais à revêtir de figures vivantes et de scènes animées, et je m'assure que l'artiste laborieux à qui nous devons tant de pages, si diverses et si patiemment inventées, attendra enfin, pour chercher une manière nouvelle, l'épuisement glorieux de celle qu'il vient de trouver.

Il y a trois ans, les toiles de M. Decamps excitaient un

enthousiasme général; on se croyait revenu aux plus beaux temps de l'école flamande; on ne trouvait rien, dans l'œuvre de Rembrandt, de plus riche ou de plus accentué, que les scènes d'Orient dont l'auteur avait peuplé ses portefeuilles, et dont il détachait chaque jour un feuillet pour nos plaisirs et notre admiration. Mais si tout le monde lui accordait le prestige du coloris, la vérité saisissante des détails, peu de personnes soupçonnaient en lui le don de l'invention et la grandeur de la pensée. Sa *Bataille de Marius contre les Cimbres* réfute victorieusement la négation et le doute. C'est à peine si je crois nécessaire de parler de l'*Intérieur d'un corps de garde* sur la route de Smyrne à Magnésie, dont les figures sont si vraies, dont les costumes sont si éclatants, dont tous les acteurs sont des individualités précises, créées et rendues avec une habileté souveraine. C'est à peine si je crois utile d'insister sur le ton chaud et diaphane à travers lequel l'œil démêle, à gauche de la toile, les chameaux et les chameliers. Ai-je besoin de parler d'une aquarelle exquise, où de jeunes baigneuses révèlent à l'œil étonné des formes qu'on n'attendait pas du pinceau de Decamps? de la lecture d'un firman où toutes les têtes sont si attentives et si recueillies, où le lecteur est si grave et si bien posé?

Non, Decamps est tout entier cette année dans sa bataille. C'est dans son *Marius* qu'il faut étudier toute la richesse de sa palette, toutes les ressources de son imagination. Le paysage est immense, la foule innombrable, la mêlée acharnée et sanglante, le désordre furieux et désespéré. On voit qu'il ne s'agit pas du gain d'une journée, mais de la ruine d'une nation. Les bataillons se succèdent et se renouvellent par myriades rapides et houleuses. Les monceaux de cadavres disparaissent sous les pieds des

chevaux hennissants, comme le flot écumeux que le vent chasse sous la quille du navire. Mais la mort a devant elle une rude et longue besogne. A mesure que la foule s'engloutit dans cette mare de sang, elle se renouvelle et recommence la lutte comme si elle était inépuisable et renaissait d'elle-même. Ceci n'est pas une bataille rangée où les brillants escadrons paradent et s'esquivent avant de s'entr'égorger; c'est le Nord se ruant sur le Midi, c'est une avalanche de peuples inconnus qui déborde sur le vieil empire, et veut ensevelir son cadavre dans un lambeau de pourpre sanglante.

On a dit que cette toile rappelait Martin et Salvator. Je n'accepte que la seconde moitié de la proposition, et encore dans de certaines limites. Martin n'est pas un peintre, c'est une puissance mystérieuse qui n'a de rang ni de place nulle part, qui se soucie peu de la forme de sa pensée, pourvu qu'il émeuve, qu'il étonne et qu'il galvanise la pensée d'autrui. Il se complaît dans une poésie sans nom, embryonnaire, inachevée, confuse, qui excite l'imagination jusqu'à l'enivrement, mais qui ne laisse jamais dans l'âme du spectateur une impression complète et durable. C'est le peintre des poëtes, c'est le poëte des peintres, et pourtant ce n'est ni un peintre ni un poëte. Pour Salvator, c'est autre chose; c'est un artiste du premier ordre qui sait ce qu'il veut et ce qu'il peut; depuis son *Diogène* jusqu'à son *Saül*, depuis ses brigands jusqu'à son *Prométhée*, il n'a jamais rien produit de vague et d'indéterminé. Si donc l'on veut dire que Decamps rappelle Salvator par les lignes indéfinies de son paysage, par les gorges profondes où les Cimbres s'amoncellent, je dirai : Oui. Si l'on entend parler des cavaliers placés sur le second plan, je rétorquerai l'argument contre Salvator lui-

même, et j'invoquerai le souvenir des batailles de Constantin. Salvator est-il moins grand, pour avoir gardé dans sa mémoire l'image nette et précise des hardis cavaliers de Raphaël? Je ne le crois pas. Pareillement la comparaison très-naturelle de Salvator avec Decamps peut-elle nuire au dernier?

Les terrains, dans le *Marius*, sont traités avec une largeur et un éclat auquel les maîtres n'ont rien de supérieur à opposer. Le ciel, qui a paru à quelques-uns trop empâté, me semble, à moi, d'un ton chaud et méridional, qui convient merveilleusement à la scène. Les cadavres du premier plan, dont on a blâmé l'exécution, ont tout simplement la valeur qu'ils doivent avoir, et rien de plus. Evidemment, l'unité poétique et pittoresque de cette bataille ne devient intelligible qu'à distance. Les premiers plans, qui d'ordinaire s'encadrent dans les plans plus éloignés, ont ici un rôle contraire à remplir. Dans la toile de Decamps, le héros ne s'appelle ni Marius, ni le chef des Cimbres : le héros, c'est la foule; et pour la foule il n'y a pas de premier plan. Si les figures qui viennent sur le cadre concentraient l'attention comme dans les parades militaires qui peuplent nos salons, ce serait une fantaisie de peintre, ce ne serait pas la grande invasion des Cimbres repoussée par Marius.

L'unité pittoresque n'est pas ici moins réelle que l'unité poétique. La ligne onduleuse et diaprée, qui occupe le second plan de la toile, permet à l'œil de distinguer les coups et les défaillances des combattants; et, derrière cette ligne, les mille points colorés, qui ne sont rien encore pour l'œil curieux, et qui, tout à l'heure, seront des hommes, augmentent l'étonnement, sans distraire l'attention des acteurs plus avancés et déjà engagés dans l'action.

S'il y a, comme on le dit, quelques esprits bizarres et malades qui ne prennent pas la chose au sérieux et traitent la bataille de Decamps comme une joyeuse plaisanterie, je ne crois pas qu'il faille prendre la peine de discuter cette ironique méprise. Il faut laisser ces Alcestes malencontreux se complaire dans leurs dédaigneuses railleries, et regretter la sculpture précise des boucliers, le détail coquet des casques et des cottes de mailles, les plis ondoyants des tuniques romaines, l'étude musculaire et académique des cadavres élégamment disposés; c'est tout au plus si de pareils esprits peuvent se contenter de la lecture pompeuse et cadencée de Tite-Live. La peinture de Decamps ne convient pas plus à leur goût symétrique que les chroniques désordonnées de Froissart; mais ceci est un malheur qui n'atteint que les mécontents, et dont l'artiste n'a pas à s'affliger. A dater de cette année, Decamps a conquis une place nouvelle dans l'école française, il a pris rang parmi les inventeurs du premier ordre, sans rien perdre, dans cette glorieuse métamorphose, de la franchise et de la naïveté de sa peinture. Il y a un mois c'était un talent d'une exquise finesse; aujourd'hui c'est un maître sérieux.

C'est avec un regret sincère que nous avons vu, cette année encore, M. Schnetz se fourvoyer plus avant dans une route où il n'aurait jamais dû s'aventurer. Après l'*Inondation* et les *Vœux à la Madone*, c'était un grand malheur, assurément, de descendre au *Charlemagne* du Musée Charles X. Il n'y eut qu'une voix pour inviter M. Schnetz à reprendre ses premières études. Les regrets universels qui accueillirent ce premier échec d'un peintre, jusque-là si justement admiré, témoignaient assez de la sympathie publique, et garantissaient l'indulgence et l'encourage-

ment à ses prochains travaux. Pourquoi M. Schnetz est-il demeuré en France? Pourquoi n'est-il pas reparti pour l'Italie, qu'il connaît si bien et qu'il traduit avec une naïveté si poétique et si riche? Quel démon envieux l'a retenu parmi nous? Quel ami jaloux de sa gloire a pu demander à son pinceau de retracer la *Prise de l'Hôtel-de-Ville en* 1830? Un ennemi personnel et acharné n'aurait pu lui donner un conseil plus perfide. La *Prise de l'Hôtel-de-Ville* vaut-elle moins, vaut-elle mieux que le *Charlemagne?* c'est à peine si j'ai le courage de poser ou de résoudre cette question. Il n'y a, selon moi, qu'une réponse à faire, c'est de rayer de la vie pittoresque de M. Schnetz les années 1833 et 1834. Qu'il reprenne l'an prochain une revanche éclatante; que l'indifférence des curieux et de la critique pour ses deux dernières œuvres lui soit une leçon profitable et féconde; qu'il puise dans le dédain et l'oubli un lumineux enseignement, et qu'il nous revienne, en mars 1835, avec une scène de la vie romaine ou florentine, digne des belles pages qu'il nous a déjà données.

Les deux plafonds qui manquaient au salon dernier sont enfin découverts. *Henri IV à la bataille d'Ivry* et *Napoléon en Égypte* sont-ils destinés à rehausser le nom de MM. Steuben et L. Cogniet? Y a-t-il entre ces deux sujets si différents, mais si graves tous deux, et le talent particulier des deux peintres, une parenté bien étroite? A ne juger la difficulté de la tâche que par les œuvres précédentes des hommes qui devaient la remplir, il y avait peu d'espérances à concevoir. *Pierre le Grand* et *Paul Ier* avaient montré dans M. Steuben un penchant décidé vers l'emphase et le mélodrame. Le *Saint Étienne* de M. Léon Cogniet accusait une habileté laborieuse et patiente, mais une médiocre invention. La *Bataille d'Ivry* et *Napoléon en Égypte* n'altè-

rent pas le caractère de ces prémisses, et la conclusion se déduit d'elle-même. Le plafond de M. Steuben est d'une couleur fausse et ingrate; la pantomime des acteurs est maniérée sans être saisissante; les lignes et la musculature des chevaux n'ont de modèle nulle part. Il y a, dans le plafond de M. Léon Cogniet, plusieurs figures empruntées aux lithographies de Bellangé, quelques-unes même aux poëmes populaires de Charlet, qui s'arrangent assez mal à côté des généraux et des savants placés sur la même toile. Ce travail de marqueterie produit une impression mesquine.

Les tableaux envoyés de Rome par M. Horace Vernet seront, selon toute apparence, le testament de ce peintre; et quel testament! L'*Intronisation de Léon XII*, *Judith*, et *Raphaël au Vatican* étaient de pauvres compositions, mais seraient des chefs-d'œuvre auprès des deux toiles de cette année. L'héroïque maîtresse d'Holopherne, travestie en soubrette d'opéra comique, le peintre de l'*École d'Athènes* et l'auteur du *Jugement dernier*, cloués sur une toile pour prononcer, sans se voir, des paroles qu'ils n'ont peut-être jamais dites, étaient des prodiges d'invention, si on les compare aux deux caricatures que M. Horace Vernet a signées de son nom cette année. S'il n'a rapporté de son voyage d'Alger que des études pareilles à ses *Arabes écoutant un conte*, c'est une grande pitié que son voyage. *Louis-Philippe rentrant au Palais-Royal le 30 juillet 1830* est fort au-dessous de son *Camille Desmoulins*, auquel pourtant je ne trouvais rien à comparer. Ainsi, rien n'aura manqué aux profanations de ce talent vulgaire et déplorablement fécond. Après avoir hissé son nom jusqu'à la popularité, à l'aide de quelques batailles qui ne valent guère mieux que les couplets guerriers de nos boulevards,

il s'en est pris, hardiment, au prologue et à l'épilogue de la tragédie jouée par la France entière depuis quarante ans. Il a fait avec les prédications démocratiques de Camille Desmoulins, avec les barricades poudreuses du peuple de Paris, deux vulgarités qui ne pourraient servir de tenture à une auberge de village. Espérons que ses ouvrages de cette année seront les derniers de la liste. Espérons qu'il fera retraite, ou du moins qu'il ne touchera plus à l'histoire, et qu'il multipliera, pour les admirations empressées de la bourgeoisie, des compositions inoffensives telles que le *Chien du régiment* ou le *Cheval du trompette*.

M. Gudin promet d'aller rejoindre bientôt, dans un oubli équitable, l'auteur de *Judith*. Je ne sais quel nom donner à sa *Fête du Lido*. Les vagues de l'Adriatique semblent illuminées par des verres de couleur ; le quai de Venise chancelle comme un homme aviné. Je ne parle pas des figures placées sur les barques. Nous sommes habitués depuis longtemps à ne pas exiger de M. Gudin un dessin pur et correct ; mais le ciel est lourd, brumeux et terne. Au reste, il se fait peu de bruit aujourd'hui autour des toiles de M. Gudin. Quelques âmes dévotes, en qui prévaut encore la religion du passé, continuent de répéter, presque involontairement, que M. Gudin est un grand peintre, et personne ne se donne la peine de les réfuter. Pourtant il y avait dans M. Gudin toute l'étoffe d'un homme habile, s'il eût résisté plus courageusement aux séductions de la flatterie. Il avait débuté avec éclat ; les applaudissements l'ont perdu : au lieu de monter, il n'a fait que descendre.

Le *Larmoyeur* de M. A. Scheffer est un retour prudent et heureux vers sa manière de 1831. Le peintre semble avoir compris qu'il s'entendait mieux aux pastiches de Rembrandt qu'aux silhouettes calquées sur les gravures de

l'école allemande. Le succès du *Larmoyeur* sera plus grand et plus légitime que celui de la *Marguerite* de l'année dernière. La tête du *Larmoyeur* est belle, pas assez solide peut-être, mais d'une couleur ingénieusement *souvenue*. Quant au cadavre du fils, je l'aime moins ; le ton des lèvres est faux.

Le *François Ier* de M. Alfred Johannot signale un progrès éclatant dans la manière de l'artiste. Il y avait loin du *conseiller Crespierre* à *Mlle de Montpensier*. Il y a plus loin encore de cette composition au *François Ier*. En 1831, la peinture de M. A. Johannot était précieuse, timide et successive. Les morceaux étaient étudiés, mais ne se reliaient pas. En 1833, il avait atteint l'unité, mais sa pensée, quoique bien conçue, manquait de largeur et de développement. Pour couvrir sa toile, il avait encore recours à des personnages épisodiques dont l'absence n'aurait laissé aucun regret. Cette année, il a mieux fait; il a mieux coordonné toutes les parties de son tableau. La pâte des figures est plus solide et plus nourrie, mais l'intention individuelle des personnages me semble trop explicite et trop officielle. On voit que chacun joue son rôle et s'inquiète de l'effet qu'il produira. Le roi de France et l'empereur sont bien posés; mais peut-être la stature du prisonnier de Madrid est-elle un peu exagérée. La curiosité empreinte sur les visages espagnols, et mêlée d'une arrogante raillerie contre le vaincu, la consternation et la rage dessinées sur les visages français, sont un contraste heureux. Mais peut-être y a-t-il, dans l'expression des physionomies, une intention trop arrêtée. Peut-être les attitudes sont-elles trop symétriquement disposées. Ici l'art se nuit à lui-même à force de soins. C'est une composition très-habile, et qui vaudrait mieux, je crois, si elle visait moins haut.

La *Mort de Duguesclin*, de M. Tony Johannot, quoiqu'elle ne présente pas une seule partie aussi curieusement achevée que plusieurs morceaux de sa toile de l'année dernière, est cependant un ouvrage d'une valeur plus sérieuse. La pantomime du guerrier est grave et bien sentie. Sa main débile, en serrant son épée, semble prier Dieu de lui donner un digne successeur. Les figures groupées autour du lit du mourant sont recueillies et pieuses comme elles doivent l'être. J'ai surtout distingué un page aux blonds cheveux, dont la douleur est pleine d'un religieux frémissement; il semble qu'il s'étonne que Dieu reprenne à la France un héros tel que Duguesclin. Toute cette composition est très-bien entendue. Je ne blâme pas le reflet azuré qui se projette sur les figures; mais je regrette que les vêtements et les armures, dont la couleur est bien choisie, et qui se fondent dans une gamme harmonieuse, n'aient pas pris, sous le pinceau, un relief plus saisissant et plus décidé. Est-ce le temps, est-ce la volonté qui a manqué? Je ne sais. Ici les détails ne nuisent pas à l'ensemble; l'unité se comprend au premier regard; mais il manque à l'achèvement des parties une persévérance plus soutenue.

Ce que j'ai dit de M. E. Champmartin l'année dernière, je me vois forcé de le dire encore cette année. C'est toujours la même élégance et la même facilité, mais toujours aussi la même insuffisance et la même tricherie dans l'exécution. Un portrait de femme, dans le Salon carré, a plusieurs qualités du premier ordre. La tête est finement modelée; les lignes de la bouche et des orbites sont pures et précises; mais le cou et les épaules ne sont pas étudiés avec la même conscience que le visage, et puis les étoffes sont lourdes. Le *Fils du duc Decazes* est bien posé; la tête est jeune, vivante, accentuée; le vêtement a de la

grâce; pourquoi sa main est-elle si molle, si *passée*, si indécise? Pourquoi n'y a-t-il ni phalanges, ni contours? Entre tous les portraits de M. Champmartin, celui que je préfère cette année, c'est un portrait d'enfant, à cheveux blonds, en gilet clair, avec une collerette de mousseline. La tête est délicate et transparente; les yeux sont vifs et joyeux; les lèvres sont vermeilles et humides. Je voudrais pouvoir en dire autant d'un portrait d'officier général, dont la main droite est fourrée sous l'habit; mais cette main est une négligence impardonnable. La partie dorsale, placée entre la manche et l'ouverture de l'habit, est si lourdement indiquée qu'on a peine à distinguer ce que c'est. Il ne faut pas se lasser de répéter à M. Champmartin les louanges et les reproches qu'il mérite : il est supérieur à tous les autres portraitistes, mais il est évidemment inférieur à ce qu'il pourrait être.

Les miniatures de Mme L. de Mirbel sont cette année, comme aux deux derniers Salons, d'une irréprochable perfection. Au moins, c'est tout ce que j'ai à dire du dessin et de la couleur de ses figures. Les vêtements gagneraient peut-être à être étudiés avec moins de détail, et donneraient aux figures une valeur plus grande. *Le duc Decazes* et *le comte Anatole Demidoff* sont des chefs-d'œuvre de grâce et de vérité. Le seul reproche que j'adresserai à Mme de Mirbel, c'est d'avoir placé derrière une tête de femme une draperie qui, pour être belle en elle-même et assez bien traitée, n'en est pas moins d'un effet assez fâcheux, puisqu'elle trouve moyen d'alourdir une tête dont le regard et la chair sont pleins de vie. Au point où elle est placée, l'auteur n'a plus maintenant de conseils à recevoir, il n'y plus qu'à lui souhaiter des modèles dignes de son pinceau, par la pureté harmonieuse des contours, par la vivacité

expressive des physionomies, comme aussi par la richesse de la couleur.

M. Camille Roqueplan, qui jusqu'ici avait trouvé dans l'imitation ingénieuse de Bonington, et parfois aussi dans le pastiche patient de quelques maîtres français tels que Watteau, la fortune et la popularité de son nom, a voulu cette année conquérir une gloire plus haute et plus difficile. Il paraît avoir complétement oublié l'échec très-légitime de son *Espion*. Il a cru sans doute que le roman de Mérimée lui serait une inspiration plus heureuse que *Rob Roy*; il a détaché de ce beau livre le chapitre le plus énergique et le plus émouvant, celui où Diane de Turgis, plus amoureuse de son Bernard au moment de le perdre, essaie, par ses caresses furieuses, de le convertir à la foi catholique et de le sauver du massacre des huguenots. La tâche était rude. Comment M. Roqueplan l'a-t-il remplie? Il a mis au carreau, sur une toile de dix pieds, une aquarelle qui aurait eu bonne grace dans un album, et qui, j'en suis sûr, aurait fait les délices d'un salon; il a espéré que la coquetterie chatoyante de son pinceau, son habileté à traiter les étoffes, le dispenseraient, même dans un cadre aussi vaste, du choix des lignes, de la logique du dessin, et de l'achèvement individuel des morceaux. Toutes les qualités, en effet, qu'il a montrées dans ses improvisations quotidiennes, se retrouvent au même degré dans sa *Diane de Turgis*. Mais ces qualités, très-suffisantes pour la destination qu'elles avaient d'abord reçue, sont loin de convenir au nouveau dessin de M. Camille Roqueplan. La robe est d'une couleur éclatante, la croisée est bien faite, le vêtement de Bernard est d'un ton heureux; mais où sont les membres de Diane? Est-il possible de les deviner sous les plis de l'étoffe? Comment justifier le geste et l'attitude de

Bernard? Et les têtes! Comment retrouver, dans le masque de l'amoureux huguenot, les éléments les plus indispensables qui servent à la construction du visage? C'est une indication, une ébauche, qui, sur une feuille de papier, amuserait dix minutes, et témoignerait d'une remarquable facilité. Mais ici il s'agissait d'autre chose. Pour aborder la grande peinture, il faut accepter sans réserve toutes les conditions, toutes les exigences de cet art nouveau qui n'a rien à faire avec les esquisses et les croquis. Il faut dessiner sérieusement tous les contours, ménager, avec une avarice vigilante, les reflets et les ombres qui pourraient éteindre ou exagérer la forme des acteurs. Or, de toutes ces conditions si impérieuses et si évidentes, M. Roqueplan ne s'est guère soucié. Son tableau ne soutient pas l'analyse; il ne peut être estimé quelque peu qu'avec une lorgnette retournée. Ramené ainsi à ses dimensions primitives, à celles qu'il n'aurait jamais dû dépasser, c'est une vignette qui, confiée au burin d'un habile graveur, pourrait *illustrer* le livre de Mérimée, mais serait fort au-dessous des Smirke et des Johannot, pour l'énergie et l'accent des personnages.

Son *Antiquaire* est peut-être ce qu'il a jamais fait de mieux dans les limites de sa manière. Les marmots ne sont pas d'un dessin très-arrêté, mais sont bien à leur place. La gouvernante est un peu lourde; mais elle n'a pas grande importance. La *gracilité* maladive du visage de l'antiquaire est peut-être exagérée; mais la robe de chambre est admirablement faite, et puis le sujet principal de la toile, l'armoire sculptée, les porcelaines, les curiosités de toute sorte entassées dans ce cabinet bienheureux sont traitées avec une adresse merveilleuse. Évidemment M. Roqueplan devrait s'en tenir à ce genre de peinture, où il excelle, et ne

pas tenter dans un genre plus périlleux un troisième échec, plus désastreux peut-être que celui de l'*Espion* et de *Diane de Turgis*.

Je voudrais pouvoir louer M. Eugène Isabey, car son talent m'a toujours inspiré une vive sympathie. Il y a, dans l'éclat et la magie de son pinceau, quelque chose de si éblouissant et de si riche que la raison a beaucoup à faire pour imposer silence à la curiosité. Il faut laisser au plaisir des yeux le temps de s'apaiser et de s'attiédir, avant d'essayer sur une toile de M. Isabey l'analyse et la réflexion ; mais, une fois l'heure venue, la critique ne peut sans injustice se montrer indulgente. Le *Cabinet d'antiquités* est le plus fastueux, le plus insensé gaspillage que M. Isabey ait jamais fait jusqu'ici. C'est la dépense la plus folle, la prodigalité la plus inexcusable que nous ayons à lui reprocher, à lui qui, déjà si souvent, a fait un monstrueux abus des belles qualités que nous lui connaissions. Ce qu'il a fallu de dons heureux et de science vraie, pour atteindre au lazzi séduisant de cette année, peut à peine se calculer. Les vases, les armures, les parchemins, les tapis, sont touchés avec une adresse merveilleuse ; mais où est la perspective de cette chambre, de quel côté sommes-nous ? Le fauteuil ne va-t-il pas tomber ? La chambre ne menace-t-elle pas de tourner sur elle-même ? Que signifie la titubance égarée de ces murs, de ces meubles et de ces livres ? Et puis cette couleur si séduisante est une couleur fausse. Il n'y a pas, dans cette profusion de richesses, une seule pièce frappée à l'effigie royale. Les murs sont d'agate, les livres sont en ivoire, en argent, mais ne sont à coup sûr ni de papier ni de parchemin ; le fauteuil est de cuivre ; tout cela est chatoyant, mais étrange ; tout cela est joli, mais n'est pas beau. C'est une déplorable dépravation, une licence effrénée, un

libertinage de pinceau sans exemple jusqu'ici : c'est donc pour nous un devoir impérieux de blâmer hautement le scandale de cette peinture que le succès n'absout point. Nous arrivons trop tard peut-être, et nos conseils ne seront pas entendus. Les applaudissements empressés d'une foule ignorante étoufferont notre voix ; mais ici la vérité importe assez pour qu'on la répète à plusieurs reprises. Peut-être qu'un jour les applaudissements se ralentiront ; alors notre voix sera entendue, et l'on saura si nous nous sommes trompé.

Entre les trois paysages de M. Paul Huet, celui que je préfère, c'est une *Vue des environs de Honfleur*. La *Vue du château d'Eu* et la *Vue générale d'Avignon* ne me plaisent pas autant. Il y a, dans les premiers plans de la *Vue d'Avignon*, plusieurs morceaux très-habilement traités ; les terrains et les murailles sont d'une pâte excellente, mais la silhouette de ces premiers plans n'est pas heureuse. Malgré l'habile combinaison des couleurs distribuées sur le devant de la toile, l'œil est loin d'être satisfait et cherche longtemps ce qu'il ne peut trouver, je veux dire l'harmonie linéaire, sans laquelle il n'y a pas de composition pittoresque. A proprement parler, le sujet réel du tableau, la *Vue générale d'Avignon*, ne se trouve guère qu'au delà du second plan. Or, il est impossible qu'un sujet placé à une pareille distance soit *écrit* avec une netteté assez précise et assez sévère pour que le regard le plus attentif n'aperçoive pas, à travers la brume, ce qu'il voudrait voir dans un air pur et diaphane. Cet inconvénient est très-grave. Quelle que soit l'ingénieuse exécution de ce troisième plan, l'importance exagérée des deux premiers ôte à la toile son unité optique, et partant son unité poétique. La *Vue de Rouen*, au dernier Salon, avait aussi des premiers plans d'une assez grande importance ; mais, comme la disposition des lignes

permettait à l'œil d'aborder sur-le-champ le sujet principal, l'unité n'était pas détruite.

Jamais peut-être M. Paul Huet n'avait apporté, dans l'exécution des détails, une patience aussi persévérante que dans les premiers plans de sa *Vue d'Avignon*. A ne les estimer que selon leur mérite pittoresque, indépendamment de la composition à laquelle ils se rattachent, c'est une suite de morceaux excellents. Pareillement, en supposant, au bord du cadre, les mêmes détails avec une silhouette plus harmonieusement découpée, la vue générale de la ville ne pourrait manquer de plaire par l'heureuse distribution des masses, par la fuite des lignes. Le ciel est d'un ton chaud et clair ; c'est presque un ciel d'Orient. Mais, par malheur, il y a dans cette toile deux parties bien distinctes, qui ne sont pas reliées ensemble; c'est de la bonne peinture ; ce n'est pas un bon tableau.

Il y a sur la *Vue du Château d'Eu* d'autres critiques à faire, mais très-différentes. Il n'y a rien à blâmer dans l'arrangement linéaire, rien à reprendre dans la succession des masses. La gamme générale des tons est bonne, mais l'ensemble de la toile est privé de relief et de solidité. Il manque à l'achèvement de cette composition une qualité qui se devine mieux encore qu'elle ne se définit : la précision uniformément dégradée de toutes les parties, qui met chaque chose à sa place et à son plan, et ne permet pas à l'œil de s'égarer longtemps avant de se fixer.

La *Vue des environs de Honfleur* ne mérite aucun de ces reproches. C'est une composition d'un style très-arrêté, très-pur, très-clair et très-harmonieux. J'ai retrouvé dans cette toile toute l'invention et toute la naïveté que M. Huet avait précédemment montrées, en 1831 dans son *Effet de soir*, en 1833 dans son paysage composé ; mais ces quali-

tés sont ici unies par une plus étroite alliance. La poésie se marie à la réalité, l'une et l'autre se soutiennent mutuellement, et l'on n'a pas à regretter, comme dans les deux toiles des années précédentes, le sacrifice de plusieurs parties importantes de l'exécution à l'effet général du tableau.

Les rochers et les terrains à gauche sont d'un relief admirable. La grève qu'on aperçoit sous les flots amincis est d'une couleur heureusement saisie. Le ciel est noir et chargé sans être lourd. Ici ce n'est pas seulement de la bonne peinture, c'est un excellent tableau.

Les eaux-fortes du même auteur rivalisent de transparence et de légèreté, de grandeur et de souplesse avec les meilleurs ouvrages de l'école flamande. La gravure ainsi comprise est une véritable peinture, tant elle est vivante et animée. Il y a, dans les quatre planches que nous avons au Louvre, plusieurs mérites variés qui n'appartiennent qu'aux maîtres. L'écorce, les branches et le feuillage des arbres sont touchés avec une simplicité savante. La toiture des chaumières est si doucement estompée, qu'on a peine à comprendre comment l'eau-forte a pu atteindre à ce résultat. Il est fort à souhaiter que M. Huet traduise lui-même, de cette manière, quelques-uns de ses tableaux.

M. Godefroy Jadin a fait de grands progrès. Sa *Vue prise à Montfort-l'Amaury* est très-supérieure à ses précédents ouvrages; son paysage de 1831 était réel, mais froid. Son paysage de 1833, *une Allée de Compiègne*, était d'une couleur plus riche et plus saisissante, mais les feuilles et les branches manquaient d'air et de légèreté. Cette année l'auteur a choisi un sujet original et simple. Les vaches qu'on aperçoit, presqu'au sommet de la toile, donnent de la grandeur et de la nouveauté à la composi-

tion. Les terrains des premiers plans à gauche et à droite sont d'une solidité remarquable; la plaine qui couronne le cadre est d'une bonne saillie; l'indication linéaire des sentiers qui mènent du bas-fond à la plaine est précise sans être dure. Il est fort à regretter que cette toile soit placée trop haut maintenant, pour pouvoir être étudiée sans fatigue; elle devrait être à hauteur d'appui, et l'œil alors détaillerait à loisir toutes les beautés de l'ouvrage. Jusqu'à présent M. Jadin n'a pas prouvé qu'il fût doué de l'invention; mais lorsqu'il choisit heureusement son sujet, et qu'il trouve, dans la nature qu'il a sous les yeux, de quoi suffire à toutes les exigences de la composition, il tire bon parti de son modèle. Cette fois-ci, par exemple, il a trouvé un poëme tout fait, et il a su le rendre à merveille.

Ses aquarelles de nature morte sont des chefs-d'œuvre de vérité. Personne en France, que je sache, ne pourrait lutter avec lui dans ce genre, qu'il a si profondément étudié, pour la finesse des détails et le choix des tons.

M. Cabat, encouragé par ses premiers succès, a marché plus hardiment dans la voie de rénovation historique où il s'était engagé. Ses paysages de cette année, malgré le baptême qu'il leur donne, n'ont pas grand'chose à démêler avec la nature qu'il a voulu traduire. Il a fait des progrès incontestables dans la manière *souvenue* qu'il avait adoptée; mais cette manière, en se perfectionnant, en se rapprochant de plus en plus des maîtres flamands et hollandais, semble avoir perdu en naïveté ce qu'elle gagne en précision.

Ce n'est pas que je prétende, au moins, mettre les toiles de M. Cabat à côté des Ruysdaël et des Hobbema! Non, sans doute. Mais il y a entre la sobriété systématique du jeune peintre français et la sobriété naïve de ces deux

maîtres une parenté singulière et frappante. L'*Étang de Ville-d'Avray*, la plus étendue des toiles de M. Cabat, n'est pas celle que je préfère : les terrains et le gazon à gauche sont d'une façon exquise, je l'avoue ; mais la route est dure en voulant être solide ; le bouquet d'arbres qui s'avance est lourd à force d'être détaillé. Plusieurs de ses petites toiles me semblent fort supérieures à celle-ci ; je citerai, particulièrement, celle où les arbres à gauche sont d'une ramure et d'un feuillage tellement clairs et ténus, qu'ils se découpent sur le ciel comme une dentelle. Ici l'imitation des maîtres flamands est moins prochaine et moins sensible.

Je suis loin de vouloir m'inscrire contre la popularité si promptement acquise à M. Cabat. J'estime sérieusement les qualités qu'il a révélées jusqu'ici, mais je souhaiterais de grand cœur qu'il abandonnât les galeries pour les voyages, et qu'il appliquât à la réalité le singulier talent d'imitation qu'il n'a jusqu'ici exercé que sur les chefs-d'œuvre flamands.

Il aura quelque difficulté sans doute à triompher de ses habitudes, il lui en coûtera bien un peu pour renoncer à la pratique des secrets qu'il a découverts, et que la foule applaudit. Mais s'il veut devenir un artiste éminent, il faut qu'il s'abstienne, désormais, d'interpréter la nature autrement que par lui-même ; il faut qu'il prenne le parti de ne plus la voir à travers ses souvenirs ; il faut qu'il la contemple dans sa nudité, dans sa richesse, dans sa diversité âpre ou harmonieuse, qu'il la mutile ou la complète selon les besoins de la poésie, qu'il la décompose et la reconstruise après l'avoir profondément étudiée ; c'est à ce prix, seulement, que son nom pourra prendre dans l'histoire une valeur durable.

Nous avons enfin cette année le *Soldat de Marathon* de M. Cortot. Ce morceau, dont on parle depuis plusieurs années, devait, assure-t-on, ramener dans la statuaire française l'orthodoxie si dangeusement entamée par des schismes nombreux. Ceux qui avaient vu le modèle en parlaient avec une religieuse admiration. Quoique les précédents ouvrages de M. Cortot, et tout récemment son *Maréchal Lannes*, nous eussent disposé à l'incrédulité, nous avons étudié attentivement le *Soldat de Marathon*, pour vérifier ces fastueuses prophéties. Nous ne contesterons pas l'habileté patiente, le talent de praticien consommé qui a présidé à l'achèvement du torse et des membres. Le marbre de cette statue est travaillé avec une précision rare : ni le temps, ni les soins n'ont manqué à la pensée de l'artiste ; mais où est cette pensée ? Cette attitude est-elle bien celle d'un mourant qui annonce une victoire? S'il faut en croire les initiés, les lignes et les mouvements ont été plusieurs fois modifiés, avant que le ciseau timide de l'auteur s'enhardît à entamer le bloc. Rien n'a été donné au hasard. Il n'y a pas une inflexion musculaire qui puisse être prise pour une improvisation irréfléchie; tout a été calculé, mûri, laborieusement prémédité. Or, je le demande, y a-t-il, dans le geste du soldat, ce mélange d'enthousiasme et de défaillance qui semble indispensable au sujet? Il y avait, j'en conviens, de grandes difficultés à vaincre. La pensée à traduire n'avait pas l'unité simple que la statuaire doit préférer plus encore que la peinture, puisque ses ressources sont plus étroitement limitées. Mais cependant on pouvait circonscrire la défaillance dans l'affaissement général du torse et des membres, et graver dans le regard, dans la bouche, dans l'expression entière du visage, la résignation glorieuse du vainqueur et la joie

de ses derniers moments. Je ne sache pas qu'il soit possible à l'analyse la plus déliée, la plus complaisante et la plus sagace, de démêler dans la statue de M. Cortot les deux sentiments qui devaient présider à la composition. On peut regarder longtemps le marbre qu'il a ciselé, sans deviner ce qu'il signifie. Pour moi, je l'avoue, je n'y peux lire, ni les approches de la mort, ni l'exaltation du triomphe. Je n'y vois qu'un modèle humain assez scrupuleusement, mais aussi assez lourdement copié. La tête est une réminiscence très-évidente de l'*Alexandre mourant*, dont le masque est accroché aux murs de tous les ateliers. La ligne du dos et de la hanche droite est pénible plutôt que vraie. Le bras gauche n'est pas étudié avec la souplesse et le détail qu'on avait lieu d'espérer. Le torse, et principalement la partie pectorale, est divisé en plans purs et harmonieux ; mais chacun de ces plans semble plutôt le souvenir de morceaux connus que l'inspiration de la nature. Le mouvement du bras droit est tourmenté, mais n'exprime rien. Le type du pied droit qui, dans un morceau évidemment académique, devrait avoir de la noblesse et de la beauté, est pauvre, mesquin, et ne pourrait à coup sûr être proposé pour modèle. La musculature entière de la jambe gauche est ronde, vaguement accusée, et ne témoigne pas de la patience de l'auteur aussi clairement que le torse.

Je suis donc loin de penser que M. Cortot détrône, cette année, les noms déjà populaires et ceux qui promettent de le devenir. A ne considérer que l'ensemble de sa statue, c'est un travail d'une irréprochable nullité. Il règne dans la masse une correction générale et mathématique qui commande d'abord l'attention, mais qui ne peut intéresser longtemps. Ce qui manque au *Soldat de Marathon*, c'est la

vie, l'animation, l'individualité. Or, l'étude attentive des marbres antiques, si persévérante qu'elle soit, atteint rarement à la création ; elle permet, tout au plus, d'arriver à une marqueterie, qui peut séduire quelques esprits négatifs et leur sembler préférable à l'invention et à l'originalité. Mais le nombre de ces esprits diminue heureusement de jour en jour, et l'on commence à comprendre que le statuaire ne peut pas plus se dispenser que le peintre, de concevoir et d'inventer ce qu'il exécute. On estime à sa juste valeur l'art de reproduire les morceaux connus, et l'on sait très-bien n'accorder le premier rang qu'à ceux qui mettent leur ciseau au service d'une pensée personnelle. Or, M. Cortot n'est pas de ces derniers. C'est pourquoi il faut reléguer son nom parmi les praticiens habiles, et le rayer de la liste des statuaires.

Le groupe de M. Pradier, *un Satyre et une Bacchante*, n'est pas non plus une invention originale. Il y a dans ce morceau, très-remarquable d'ailleurs, bien des parties qui, sans rappeler littéralement les statues antiques, ont cependant avec l'art grec une parenté si intime et si frappante qu'on est forcé de s'expliquer le travail de l'auteur, plutôt d'après les lignes dès longtemps gravées dans sa pensée, que d'après la nature qu'il avait sous les yeux. Cette fois-ci encore comme dans les précédents ouvrages de M. Pradier, les deux têtes sont nulles. Il semble qu'il ait pris le parti de n'attacher aucune importance à l'achèvement et à l'expression du visage. Sans doute il se rencontre, dans la sculpture romaine, quelques morceaux d'un rare mérite où les têtes ne signifient rien. Mais je ne crois pas qu'il faille invoquer l'autorité de ces morceaux incomplets. Quel que soit l'âge d'un marbre, il ne faut jamais y admirer que les belles choses. Ceci est une grande trivia-

lité, mais pourra sembler un paradoxe à plusieurs statuaires de nos jours.

Toute la partie antérieure du torse de la bacchante est traitée avec une souplesse, une élégance, une précision très-remarquables. Enfoui à quelques lieues de Marseille ou de Nîmes, ce morceau serait de force à mystifier plus d'un antiquaire. Le bras gauche du satyre est modelé avec une richesse et une vérité très-rares. La draperie est systématique et sèche. Si, après avoir admiré la vérité locale de ce groupe, on vient à rechercher la vérité vivante et générale, on est loin d'être aussi satisfait. Ainsi, par exemple, la contraction musculaire du bras gauche du satyre, très-bien rendue, est assurément exagérée. La résistance de la bacchante n'est pas assez vive, assez opiniâtre pour motiver un effort aussi énergique. J'en dirai autant des impressions digitées, inscrites si habilement sur le torse et principalement sur les côtes du satyre. Il y a là un grand talent d'exécution; mais ces impressions supposeraient des contractions musculaires que l'attitude du satyre n'explique pas suffisamment.

Ce qu'il faut louer dans le groupe de M. Pradier, c'est une merveilleuse interprétation de l'antiquité. Évidemment, l'auteur ne voit, dans les chefs-d'œuvre de nos musées, qu'un type d'élégance et de beauté qu'il s'applique à rajeunir par l'étude de la nature, plutôt qu'à reproduire littéralement. Je ne crois pas que cette route soit la plus vraie et la plus heureuse. Je ne crois pas que les plus beaux ouvrages doivent exciter, dans l'âme de l'artiste, autre chose que l'émulation et l'enthousiasme. Je ne crois pas qu'il faille, dans l'invention d'un groupe, se préoccuper jamais des lignes et des plans qu'on a vus ailleurs. Il faut apprendre des anciens ce qu'ils possédaient émi-

nemment, la grâce et l'harmonie, mais sans perdre de vue le but qu'ils ont si glorieusement touché, pour chercher à l'atteindre en suivant une voie personnelle et originale.

Ce qui manque aux ouvrages de M. Pradier, et en particulier à son groupe de cette année, c'est l'invention. Il traite admirablement un torse, un membre ; il rivalise avec les antiques les plus achevés, dans certaines parties de ses ouvrages. Mais son travail manque de suite et de logique. A côté d'un morceau traité dans le système sobre des anciens, à côté d'une épaule savamment interprétée d'après le souvenir de l'art grec, on trouve un bras, bon en lui-même, qu'il a pris plaisir à copier dans tous ses détails, d'après la nature qu'il avait sous les yeux. Cette confusion adultère de la beauté systématique et de la nature réelle ôte à ses ouvrages l'harmonie et l'unité, qui éclatent si puissamment dans les ouvrages de l'art antique.

C'est pourquoi M. Pradier qui, par son exécution savante, se place au premier rang, est fort au-dessous des modèles qu'il se propose et qu'il veut rappeler.

Il est fort à regretter que M. David n'ait envoyé au Louvre, cette année, que deux bustes, un médaillon et une statue de sainte Cécile. J'aurais voulu voir exposés publiquement le modèle du *Philopœmen* qui prendra place aux Tuileries, le modèle du bas-relief destiné à l'arc de Marseille, et aussi les portraits de Béranger, de Sieyès, de Merlin de Douai, de Grégoire. La Grèce aura bientôt une statue de jeune fille, qui essaie de lire sur une pierre tumulaire le nom de Marcos Botzaris. Pourquoi tout cela n'est-il pas venu au Louvre? Ce n'est pas assez de laisser voir ses ouvrages à quelques amis d'élite, ou à quelques curieux privilégiés : M. David se doit à lui-même de montrer, toutes les fois que l'occasion s'en présente, les ouvrages dont il

décore la France, et dont plusieurs iront au delà des mers pour ne plus nous revenir. Son *Jefferson* est aujourd'hui à Philadelphie. Encore quelque jours, et sa *Jeune fille grecque* partira par les soins du prince Soutzo. Heureusement, les ouvrages que nous avons cette année au Louvre peuvent donner lieu à des réflexions qui atteindront, par analogie, les ouvrages qui nous manquent. *Béranger*, *Sieyès* et *Merlin* me semblent fort supérieurs au *Cuvier* et au *Paganini*. Mais le médaillon de Casimir Périer se peut comparer aux meilleurs portraits de David. Je retrouve bien dans cette figure la volonté supérieure à l'intelligence, la colère contenue, qui faisaient le fond du caractère du modèle. L'enchâssement de l'œil qui semble regarder l'ennemi et mesurer le danger, le pli des lèvres étroites et comprimées, signe manifeste d'une volonté opiniâtre qui s'irrite de l'obstacle, mais ne s'en laisse pas abattre ; l'écartement maladif des ailes du nez, tout dans cette physionomie pensive et souffrante révèle le tumulte intérieur qui a dévoré, en quelques mois, l'homme que la tribune avait épargné pendant quinze ans.

Voici pourquoi je préfère *Béranger*, *Sieyès* et *Merlin* à *Cuvier* et à *Paganini*. La bonhomie naïve, l'analyse pénétrante et déliée, la pensée sereine et puissante, inscrites sur les trois premières figures, font de ces trois portraits des chefs-d'œuvre du premier ordre ; les lignes sont simples, et les proportions gardées sont celles de la nature. La tête de Paganini, comme celle de Goëthe, n'est ni simple ni harmonieuse ; il y a, dans l'exaltation de cette physionomie, quelque chose de fébrile et de délirant qui perd beaucoup à être exagéré ; tout comme le caractère dialectique gravé en traits ineffaçables sur les arcades orbitaires de Goëthe semblait monstrueux dans le buste, d'ailleurs très-

remarquable, que David nous en a donné. En général, il n'y a que les lignes simples et harmonieuses qui puissent être impunément amplifiées ; tout ce qui est exagéré, insolite, bizarre dans la nature, devient volontiers difforme en doublant de volume. Ceux qui ont vu Paganini ne seront pas étonnés en voyant le bronze qui est au Louvre ; mais il eût mieux valu simplifier sous l'ébauchoir les singularités du modèle. Sans répudier aucun des traits de la physionomie, sans exclure aucun des accents de cette tête puissante, il eût été bon de ramener toutes ces choses aux lois harmonieuses de la statuaire ; d'interpréter, sans les appauvrir, les mobiles expressions qui se succédaient et s'effaçaient sur la physionomie de l'artiste génois. Il y a de grandes qualités dans le buste que nous avons ; mais ces qualités seraient plus saillantes encore, si le buste exécuté dans de moindres proportions avait été modelé plus simplement.

Pareillement, le buste de Cuvier, dont les cheveux sont admirables, gagnerait beaucoup à être réduit. Les yeux et les lèvres sont très-bien étudiés ; mais les lignes du profil ne sont pas assez pures pour être amplifiées. La tête est pleine d'intelligence et de sagacité, mais le caractère sénile du visage, en troublant la pureté des contours, commandait au statuaire de ne pas exagérer les misères de l'âge. Vingt ans plus tôt, le masque de Cuvier aurait été impunément amplifié dans les mêmes proportions, sans présenter, comme aujourd'hui, le rapprochement mesquin du nez et du menton que la statuaire peut aborder quelquefois, mais qu'elle doit corriger plutôt qu'accentuer.

La *sainte Cécile* est gracieuse, jeune et recueillie, mais elle est trop timide pour être inspirée. La tête est belle, mais ce n'est pas une tête de sainte Cécile. Quant à la draperie, c'est un compromis savant, mais inacceptable, selon

moi, de la sculpture antique, de la sculpture gothique et de la sculpture de la renaissance. Ainsi, dans certaines parties, le nu se voit sous la draperie comme dans la sculpture antique ; ailleurs la draperie, amoureuse d'elle-même, ondoie et se joue sans s'inquiéter de rien traduire, comme il arrive aux artistes de la renaissance ; ailleurs, enfin, la draperie engage le nu sans le traduire et sans montrer à l'œil des lignes harmonieuses, comme on le voit dans les statues qui décorent des cathédrales ; c'est un ouvrage habile, mais ce n'est pas un des meilleurs de M. David.

La *Prise d'Alexandrie*, par M. Chaponnière, est un bas-relief plein de qualités excellentes ; mais, selon moi, il y a deux critiques très-graves à faire sur ce morceau. En premier lieu, l'exécution est trop uniformément avancée partout. Il n'y a point de sacrifices, et partant point de clarté dans les faits. Toutes les figures sont également faites ; c'est pourquoi l'intérêt hésite avant de se fixer. En second lieu, le parti ronde-bosse, adopté par l'artiste, permettra difficilement à la lumière d'éclairer les figures qu'il a créées. Profilées sévèrement sur des plans moins distants l'un de l'autre, elles auraient été, je m'assure, plus intelligibles.

Mais il faut louer dans ce bas-relief une composition très-bien entendue, l'économie des lignes, la sobriété des attitudes, le geste et l'accent des figures. A la droite de Kléber, il y a un groupe très-beau ; c'est celui d'un jeune Arabe qui reçoit dans le cou la baïonnette d'un de nos soldats, défendu par un Bédouin qui a jeté son burnous, et qui offre au fer sa poitrine nue. A ses pieds est un mameluck qui attend la mort avec résignation, et qui semble reprocher au ciel la défaite des siens. La figure de Kléber a de la grandeur et de l'énergie. Sans nul doute, ce bas-relief sera l'un des meilleurs, sinon le premier, de l'arc de l'Étoile.

Le *Passage du Pont d'Arcole*, par M. Feuchère, est fort inférieur au précédent morceau. L'exécution est lâchée ; les figures sont plutôt indiquées que faites ; c'est une esquisse préparée assez facilement, mais qui a le grand malheur de rappeler, sans l'enrichir, une toile populaire d'Horace Vernet. Or, quand bien même le tableau d'Horace Vernet serait excellent, ce que je nie, ce ne serait pas une raison pour traduire sur la pierre ce qui conviendrait à la toile.

Les bronzes envoyés par M. Barye nous ont montré, sous une forme plus exquise, les groupes d'animaux du Salon dernier. Le bronze est décidément ce qui convient le mieux à la manière de cet artiste. Son beau lion de l'année dernière devrait être fondu et non pas sculpté. Il faut le dire à la honte du public, et moi-même, qui n'en puis douter, je rougis en l'avouant, il y a parmi les curieux une insouciance si profonde que j'ai entendu confondre avec les admirables ouvrages de Barye des masses sans forme, sans lignes, sans individualité devinable, signées du nom de M. Fratin. C'est bien la peine, n'est-ce pas, d'être un artiste du premier ordre pour se voir ravaler au même rang que les praticiens les plus maladroits! Soyez donc Corneille, pour être appelé Mairet ; soyez Landseer ou Barye, pour être appelé Fratin.

Je dois louer un jeune berger de M. Maindron. Le torse est modelé naïvement, la tête est bonne ; les cheveux sont bien traités ; l'attitude est vraie ; les épaules et le dos ne sont pas aussi soutenus que la poitrine. Le chien ne vaut pas l'enfant, mais c'est un bon début.

L'*Ulysse* de M. Auguste Barre s'est amélioré dans le marbre. Le modèle en plâtre de son *David* est une étude faite avec soin, mais ce n'est qu'une étude. C'est la réalité assez bien copiée, mais qui semble attendre que l'art la

transforme et l'épure pour l'élever jusqu'à lui. Si plus tard l'invention et la pensée viennent en aide à la main déjà très-habile de l'auteur, nous aurons peut-être de lui des ouvrages remarquables. Aujourd'hui il n'a encore amassé que des matériaux pour un avenir inconnu.

J'aurais voulu parler avec détail du fronton de la Madelaine, de M. Lemaire. J'aurais voulu montrer tout ce qu'il y a de mesquin, de laborieux et d'impuissant dans cette composition marquetée, qui procède de tout, excepté de la pensée; qui n'est ni païenne ni catholique, et qui occupe aujourd'hui, sans la remplir, la plus belle place qu'un statuaire puisse espérer pour son œuvre. Mais je répugne à l'analyse d'un bas-relief, où les figures ne sont, pour la plupart, que des souvenirs maladroits et tronqués de morceaux connus. Quand la pluie et la brume auront noirci la pierre, la gloire aujourd'hui si éclatante de l'auteur ira rejoindre, dans un oubli judicieux, la gloire autrefois splendide de celui à qui nous devons le fronton de la Chambre.

J'ai longtemps hésité avant de croire au témoignage de mes yeux en lisant, au bas d'un buste de *Rossini*, le nom d'un sculpteur florentin singulièrement célèbre en Europe, celui de Bartolini. Jamais le vieil adage latin : *Omne ignotum pro magnifico*, n'a été plus tristement réalisé. Nous avons tous vu un buste de *Rossini*, par David, vivant, spirituel, moqueur, indolent et voluptueux; nous avons tous vu le masque mobile et fin du maître ingénieux et inépuisable, qui a traduit toutes les variétés de la passion depuis *Desdemona* jusqu'à *Ninetta*, depuis *Semiramide* jusqu'à *Tancredi*. Y a-t-il dans le marbre du maître florentin rien qui rappelle ce modèle précieux? Mon Dieu! non. C'est une sculpture sèche, ronde, pauvre, mesquine, misérablement petite. Les yeux ne voient pas; la bouche ne pourrait

parler : les cheveux, découpés en lanières grêles et amincies, ne pourraient flotter au vent. En présence de cette gloire si grande et si déplorablement démentie, les vers de Juvénal me reviennent en mémoire : *Expende Annibalem*... Est-ce donc là tout ce qu'on trouve derrière le nom de Bartolini, de ce nom si vanté par les *touristes*, si glorieux dans le journal de Byron? Byron, il est vrai, se connaissait en statuaire à peu près comme Napoléon en musique, c'est-à-dire très-mal. Mais, sur les choses qu'il ignorait, il répétait volontiers l'avis des autres. Il y a donc eu en Italie une foule pour admirer Bartolini, et voilà ce qu'il nous envoie. Le buste florentin peut aller de pair avec la toile de M. Bruloff. Les gazettes milanaises ont fait, au *Dernier jour de Pompeï*, une gloire qui s'est accréditée dans toutes les capitales de l'Europe. Aujourd'hui nous avons le chef-d'œuvre, et le courage nous manque pour le railler; car l'impuissance et la vulgarité méritent autre chose que la moquerie.

Nous attendions les trophées de M. Étex, destinés à l'arc de l'Etoile. Ces trophées ne sont pas venus. Une maladie douloureuse enlève, pour quelques mois, le jeune artiste à ses travaux. Le buste de *M. Charles Lenormant*, de M. Étex, est une étude assez facilement faite, mais incomplète sous le double rapport de l'art et de la réalité. Les plans du modèle sont simples, j'en conviens, mais ils ont moins de rondeur que le marbre. Et puis le ciseau ne doit jamais oublier qu'il faut regagner en souplesse ce qu'on perd en transparence. Pour *Mme Tastu*, la faute est plus grave encore. Le modèle est riche et le marbre est pauvre. La courbe des orbites, si pure et si grande dans la nature, ne se comprend plus dans le marbre; et pourquoi? parce que l'artiste a choisi le regard dans un moment malheureux. Au lieu de prendre le champ de l'œil au moment où

la paupière, repliée sur elle-même, disparaît presque entièrement, pour ne plus laisser apercevoir qu'une ligne mince et diaphane, il a choisi l'instant où la paupière, à demi abaissée sur le globe de l'œil, n'a ni la grâce du regard, ni la beauté du sommeil. Cet accident, en diminuant les proportions de l'œil, ôte à l'orbite sa majesté primitive. Les lèvres sont pincées comme dans un mouvement d'impatience ; le nez semble amaigri sous la douleur. Ceci est une grande leçon pour les portraitistes. Il y a des heures nombreuses où les modèles les plus heureux ne se ressemblent pas à eux-mêmes : à ces heures-là, il ne faut pas regarder la nature si on veut la copier.

Il y a pourtant dans ces deux bustes une harmonie assez remarquable. Les cheveux de Mme Tastu sont étudiés dans un bon principe, mais ne sont pas amenés à la légèreté qu'ils devraient avoir. Il est visible que M. Étex, enhardi par le succès de son *Caïn*, dont on a fort exagéré le mérite, se fie à lui-même avec une complaisance trop crédule. Il fera bien, s'il veut grandir, de ne consulter que des indifférents ou des ennemis ; autrement la flatterie fera de lui ce qu'elle a fait de tant d'autres, elle le fera rétrograder.

Une médaille gravée de M. Barre, représentant, d'un côté le roi et la reine, et sur le revers le reste de la famille royale, signale dans l'auteur le désir courageux de lutter avec l'art florentin de la renaissance. Il a voulu graver dans l'acier ce que Cellini et ses élèves *repoussaient* dans une lame d'argent. La tentative était laborieuse ; mais il y a dans le travail de M. Barre autre chose que la difficulté vaincue. Les figures d'ornement sont légères et charnues, alliance bien rare de deux qualités distinctes ; les ressemblances sont fines, les médaillons sont bien encadrés. Une critique scrupuleuse pourrait peut-être découvrir,

dans les ornements quelques détails dont l'origine ne remonte pas à une date commune, et signaler sur le bronze le voisinage de l'art de Louis XIII et de l'art de François Ier; mais la médaille de M. Barre n'a rien à craindre de cette chicane secondaire. Il a osé, il a pu faire ce que personne encore n'avait tenté dans la gravure sur acier. Je ne doute pas que, dans une seconde épreuve du même genre, il n'arrive à concilier la sévérité historique des ornements avec l'étude patiente et vraie du modèle humain.

Si, de cette rapide analyse des principaux ouvrages envoyés au Louvre cette année, nous essayons de nous élever aux idées générales qui dominent l'art français, ou plutôt qui se le partagent et le démembrent, voici ce que nous trouverons au bout de nos études. Trois principes bien distincts sont en présence dans l'école française : la Rénovation, la Conciliation et l'Invention; c'est-à-dire que les esprits se divisent en trois camps séparés : l'un, qui veille nuit et jour pour reconquérir la pureté idéale des maîtres du seizième siècle de l'Italie; l'autre, qui hésite entre le présent et le passé, et voudrait réconcilier toutes les écoles de l'Europe dans une manière sobre et inoffensive; le troisième enfin, qui prend le passé pour ce qu'il vaut, pour un enseignement, et qui veut le continuer en fondant lui-même un avenir nouveau. Le chef du premier camp, c'est M. Ingres; le chef du second, c'est M. Delaroche; le commandement du troisième se partage glorieusement entre MM. Delacroix, Decamps et Paul Huet.

Dans la statuaire, les mêmes principes sont formulés en termes à peu près pareils, par MM. Cortot, Pradier, David et Barye. M. Cortot veut la rénovation de la statuaire romaine comme M. Ingres la rénovation de Raphaël; M. Pradier veut la conciliation de l'art grec et des études

modernes, comme M. Paul Delaroche espère l'alliance et l'union des maîtres illustres, quels qu'ils soient, et de la nature qu'il essaie de copier; enfin, MM. David et Barye, chacun dans une voie personnelle, opposent l'innovation à la rénovation, comme MM. Delacroix et Decamps. La question pittoresque et sculpturale ainsi posée, l'équation du problème historique étant formulée en ces termes, *l'inconnue* ne me semble pas difficile à dégager. Il n'y a pas besoin de faire subir, aux *données* primitives, des transformations bien nombreuses, pour arriver à montrer que l'avenir n'appartient et ne peut appartenir qu'à l'innovation, c'est-à-dire à la pensée persévérante et féconde, qui ne voit dans les siècles révolus qu'un engrais pour la méditation.

Dans l'Art, pas plus que dans la Religion, dans la Loi ou dans les Mœurs, l'histoire ne peut se recommencer. Ce qui a été a eu ses raisons d'être et ne les a plus.

Dans l'Art comme dans la Loi, la Religion ou les Mœurs, c'est folie de vouloir réconcilier et confondre, dans une intime union, les idées écloses dans des âges différents et dans des patries diverses.

Dans l'Art comme dans la Loi, la Religion et les Mœurs, il faut consulter les besoins de son temps pour les satisfaire; il faut créer, selon le vœu public, des monuments, des statues, des symphonies, des tableaux et des poëmes, comme il faut fonder les institutions et les dogmes selon l'état intérieur des intelligences et de la société.

C'est pourquoi, sans vouloir contester le talent et la persévérance révélés par les deux premiers principes, nous ne croyons pas qu'ils aient prise sur l'avenir. L'avenir sera le domaine exclusif de l'Invention. S'il en était autrement, l'avenir ne *serait* pas, car il s'absorberait tout entier dans le passé et le continuerait sans l'agrandir.

SALON DE 1836.

I

Le Jury.

Le jury du Louvre a refusé, cette année, plusieurs ouvrages recommandables; c'est un malheur sans doute, et nous partageons volontiers la colère publique; mais la conduite du jury n'a rien qui nous étonne, car le jury se compose exclusivement de la quatrième classe de l'Institut. Les musiciens ne votent plus, et leur absence est pour le Salon un avantage incontestable. Mais les juges qui demeurent suffisent très-bien à expliquer ce qui arrive. Qu'est-ce, en effet, que la quatrième classe de l'Institut? Est-ce, comme on le répète partout avec une indifférence proverbiale, l'élite des artistes français? Cette quatrième classe, tant vantée, réunit-elle dans son sein tous les noms illustres qui laisseront une trace ineffaçable dans l'histoire de l'école française? Nous sommes loin de le penser; nous ne méconnaissons pas la gloire et le mérite qui se rencontrent dans l'Académie des beaux-arts, mais nous

croyons sincèrement qu'il y a, hors de l'Académie, autant d'inventeurs éminents que dans l'Académie elle-même, et la malveillance n'est pour rien dans notre opinion. Ce n'est pas tout, nous affirmons que l'étude attentive de cette académie démontre, sans réplique, qu'il ne lui est pas possible de prononcer des jugements équitables.

La quatrième classe de l'Institut, comme toutes les académies du monde, pour compléter ses cadres, est souvent obligée de recourir à la médiocrité. Ceci est un fait qui ne souffre pas de contradiction. Comme la mort, pour enlever un homme illustre, n'attend pas la naissance et le développement d'un homme égal, les hommes médiocres sont en majorité dans la quatrième classe de l'Institut. Cet accident, très-déplorable, ne doit pas exciter la surprise, car les hommes médiocres, par un travail persévérant, par des amitiés habilement nouées, obtiennent fréquemment une grande popularité, et l'Institut les appelle dans son sein, espérant trouver en eux un utile auxiliaire contre la raillerie et l'inattention. Il resterait à demander pourquoi la médiocrité devient si facilement populaire, mais cette question se résout d'elle-même. Comme la majorité du public n'a reçu en partage que des facultés vulgaires, le plus court et le plus rapide moyen de réussir n'est pas l'originalité, car l'originalité effarouche avant d'exciter l'admiration ; la méthode la plus certaine et la plus simple est de descendre jusqu'au public, au lieu de l'élever jusqu'à soi. Or, pour réaliser cette méthode, les hommes médiocres ne sont pas obligés de se faire violence ; ils n'ont pas même la peine de descendre ; ils sont sur le même terrain que la majorité de leurs juges ; en demeurant eux-mêmes, ils sont applaudis et ils entrent dans l'Institut par la grande porte, par la popularité.

Après les hommes médiocres viennent les hommes usés. Cette seconde section de la quatrième classe, moins nombreuse que la précédente, se recrute parmi les esprits qui ont fait leur temps. Quand un artiste vraiment nouveau se révèle pour la première fois, il a contre lui, non-seulement tous les noms populaires, mais encore toutes les habitudes routinières de l'opinion publique. Il ne s'agit pas pour lui d'égaler ou de surpasser les artistes habiles ou applaudis, mais bien d'apprivoiser l'entêtement et l'ignorance qui ont pris racine sur le terrain étroit de quelques admirations. Pour remporter cette double victoire, le génie et la fécondité sont des armes trop faibles : la beauté des ouvrages, la hardiesse de la conception, l'expression délicate et sévère des idées les plus nouvelles signifient à peine quelque chose, dans cette bataille livrée chaque jour à l'opinion. Il faut mieux, et plus que cela, il faut avoir vieilli. Qu'un homme à trente ans ait produit trois ouvrages magnifiques, qu'il ait mis, dans chacun de ses ouvrages, assez de force et de grandeur pour défrayer plusieurs centaines de toiles ou de marbres admirés; peu importe à l'opinion; la foule ne se dérange pas pour si peu. Réfugiée dans le cercle accoutumé de ses préférences comme dans un port hospitalier, elle ne consent pas légèrement à lever l'ancre: avant de partir pour la pleine mer, elle se consulte longtemps, elle interroge le vent et le ciel; elle résiste aux apprêts du voyage et jette plus d'un regard sur la rive qu'elle va quitter. Pour ne pas rougir d'elle-même, elle donne à la poltronnerie paresseuse un nom honorable et presque glorieux; elle ne s'avoue pas qu'elle tremble, mais elle vante sa prudence, et appelle réflexion sa pusillanimité. Si une voix indiscrète propose à la foule un candidat, la foule, pour ne pas se décider, invoque le principe des droits

acquis, et, au besoin, se fait de son indolence un devoir de gratitude. Elle voit dans une admiration nouvelle une aventure périlleuse, et dans le culte d'un nom nouveau un océan inexploré, et qui ne peut tenter que des navigateurs sans emploi. Contre un pareil adversaire que peut faire l'homme de génie? Il s'épuise dans la lutte, il dépense dans les combats d'avant-postes la force qu'il devrait réserver pour les batailles rangées, il éparpille, en ébauches haletantes, l'imagination qui voulait s'épanouir lentement et à son heure. Mais il a lassé l'entêtement et l'ignorance, il a enseigné son nom aux lèvres de la foule, il a dépouillé l'artiste et revêtu l'ouvrier, il s'est vulgarisé; comme monnaie qui passe de main en main, il a perdu son empreinte, il entre à l'Institut.

Enfin, à ces deux sections que nous avons décrites fidèlement s'ajoutent, mais rarement, les hommes qui, sans être arrivés à l'épuisement, perdent courage et lâchent pied. Ils n'ont pas conquis d'emblée la popularité par l'insignifiance inoffensive de leurs œuvres; loin de là, l'opinion a toujours été rebelle à leurs tentatives. Chaque fois qu'ils ont ouvert une voie inattendue, chaque fois que, fatigués de l'invention triviale des écoles, ils ont frayé à leurs risques et périls un sentier difficile et imprévu, ils n'ont rencontré que la surprise et la moquerie. Longtemps ils ont tenu bon, longtemps ils se sont affermis dans leur conviction, et la résistance, au lieu de les abattre, doublait leur courage et leur force : ils se consolaient de leurs défaites, dans l'espérance d'un avenir meilleur; ils détournaient les yeux du rire insultant et de la morgue dédaigneuse, et contemplaient avec une joie sereine l'idéale grandeur du triomphe qu'ils avaient rêvé, qui leur échappe de jour en jour, mais qui ne peut leur manquer; au lieu de prendre

la route de l'épuisement, de multiplier, avec une stérile obstination, les épreuves et les contre-épreuves d'un coin effacé, ils continuent de vouloir ce qu'ils ont voulu. Mais trop souvent leur volonté, courageuse en elle-même, pleine de respect pour la vérité une fois reconnue, bronche à l'heure de l'exécution. Ils ont trop de fierté pour se détourner du chemin qu'ils ont choisi et qu'ils jugent le meilleur; mais en même temps ils ont trop de colère et d'impatience pour marcher en avant, ils ont la conscience de leurs forces et la certitude d'avoir bien vu; rien ne pourrait les décider à changer d'ambition, mais leur ambition demeure impuissante en face des obstacles sans cesse renaissants; ils désirent encore et n'espèrent plus. Ils se promènent de rêve en rêve, et consument leurs journées en conceptions invisibles; ils se donnent à eux-mêmes le spectacle égoïste d'une suite d'ouvrages inaccomplis; ils se convient avec un orgueil furieux à des fêtes où personne n'est invité, et perdent peu à peu l'habitude de réaliser leurs pensées. Ils se détachent insensiblement de la condition dernière et indispensable de toute poésie, de l'exécution; ils n'entrevoient plus sans terreur et sans impatience l'heure de prendre le pinceau ou le ciseau, et de mettre la main à l'œuvre, ils vivent avec eux-mêmes et pour eux-mêmes, ils s'effacent et s'abdiquent. Quel que soit leur courage intérieur, le monde n'en sait rien, et pour la foule ils ne sont plus que des artistes découragés; mais en revanche ils ne sont plus à craindre, et ils entrent à l'Institut.

C'est là, si je ne m'abuse, l'image fidèle et complète de la quatrième classe de l'Institut. Si nous avons omis quelqu'un des éléments dont se compose le jury souverain qui préside aux Petits-Augustins et au Louvre, c'est à notre

insu, et nous croyons avoir récapitulé, impartialement, tous les membres de ce corps imposant. Voyons maintenant quelle conduite devront tenir la médiocrité, la lassitude et le découragement réunis en aréopage; demandons-nous, sans dépit et sans aveuglement, si cette conduite n'est pas précisément celle qui excite la colère publique ; en un mot, comparons les actions et la pensée du jury.

Commençons par les hommes médiocres, c'est-à-dire par la majorité. Évidemment les hommes médiocres, ayant à juger un ouvrage de statuaire ou de peintre, exigeront comme condition première la médiocrité. Pour peu qu'une toile ou un marbre ait un accent inusité, ils s'indignent et se révoltent, et déclarent n'y rien comprendre. Ils se trouvent précisément dans le cas d'un acteur à qui le poëte essaie d'enseigner le sens et la portée d'un rôle, et qui, après avoir subi quelques remontrances, avoue franchement son imbécillité, et engage l'auteur à se résigner. Le juge et l'acteur sont précisément frappés de la même maladie, atteints de la même blessure, affligés de la même plaie, et cette plaie, c'est l'ignorance. Ils ont beau faire pour sortir des liens où ils sont garrottés, ils ne peuvent se réformer, il faut qu'ils acceptent jusqu'au bout les conséquences de leur nature. Si donc le juge ignorant refuse son suffrage à l'œuvre d'un artiste original et vigoureux, il mérite autant de pitié que de blâme, car il est de bonne foi dans sa négation. Il mentirait à sa conscience en agissant autrement; l'œuvre qu'il est chargé d'apprécier est pour lui comme un livre écrit dans une langue inconnue; vainement tourne-t-il d'une main impatiente les feuillets de ce livre mystérieux, il ne réussit pas à le comprendre : il a donc raison de ne pas l'accepter. Lui demander une grande clairvoyance, c'est lui demander l'im-

possible ; à moins d'être injuste envers lui, nous devons lui permettre de se prononcer selon ses facultés. Or, puisque toutes ses facultés n'aboutissent qu'à l'ignorance, son *veto*, malgré une apparence d'ineptie brutale, n'est pourtant qu'un *veto* légitime et intelligible. Si le juge a tort aux yeux du goût, du moins il n'est pas coupable aux yeux de sa conscience. Contre lui la colère serait une folie, car sa conduite est en parfaite harmonie avec sa pensée.

Les hommes usés sont placés dans une autre condition en face des ouvrages qu'ils ont à juger. Le génie qui s'est épuisé non pas dans l'enfantement mais dans la lutte, qui a fatigué ses forces non pas à produire des œuvres durables, mais à séduire l'opinion, à dompter les caprices de la foule, malgré ses premières années de verve et de fécondité, ne peut estimer froidement les artistes jeunes et impatients qui ont encore l'avenir devant eux. Il se souvient inutilement de ses premières humiliations, il consulte sans profit les traces gravées dans son cœur par les combats qu'il a livrés aux orateurs de salon et d'académie; il saute à pieds joints par-dessus ces années de souffrance et d'énergie, et se prononce d'après son sentiment actuel, c'est-à-dire d'après le sentiment de l'impuissance. Avant de parler il n'écoute qu'une voix, et cette voix est implacable. Inhabile désormais à concevoir et à traduire des idées neuves et imprévues, grandes ou délicates, élégantes ou variées, il est amené par une pente insensible à la seule vengeance qui lui soit permise : il devient jaloux. S'il lui est défendu de se renouveler et de créer autour de lui un monde de formes et de couleurs, du moins il usera de représailles, et prescrira aux jeunes gens qui grandissent la même modestie, ou plutôt la même nullité. S'il a perdu sa virilité, du moins il ne s'imposera pas le spectacle des

amours énergiques et fécondes. Sans doute la jalousie, arrivée à ce terme furieux, a quelque chose de hideux et d'ignoble, nous ne le nions pas ; mais notre mission n'est pas de flétrir le malade, il nous suffit de constater les désordres accomplis. Or, ces désordres, qui sont tout simplement la ruine successive des facultés autrefois abondantes et vigoureuses, doivent nécessairement atteindre un moment décisif qui s'appelle la jalousie, et la jalousie elle-même ne peut pas ne pas user de la puissance qui lui est concédée, pour éteindre le feu qui s'allume autour d'elle. Elle voudrait de bon cœur s'opposer à la production ; mais, puisque ce privilége lui est refusé, du moins elle ne permettra pas que les œuvres produites se montrent au grand jour. Elle ne souffrira pas le voisinage importun, et presque injurieux, des ouvrages vivants et pleins de promesses. Mais la jalousie étant donnée, cette conduite me semble parfaitement logique. Plaignez l'épuisement, plaignez l'impuissance, plaignez la jalousie, mais ne vous révoltez pas contre la conséquence inévitable de ces trois malheurs.

Reste la section découragée. Or, quelle peut être l'attitude de l'artiste découragé admis dans la quatrième classe de l'Institut ? Soutiendra-t-il de sa voix les œuvres qu'il a tentées lui-même, qu'il a réalisées quelquefois, mais qu'il n'espère plus recommencer ? Bravera-t-il pour le compte d'autrui les railleries et les quolibets qu'il redoute pour lui-même, devant lesquels il a plié le genou ? Est-il vraisemblable qu'il marche de pied ferme au-devant de l'ironie dédaigneuse, qu'il s'expose, pour un intérêt qui n'est pas le sien, au feu croisé de l'ignorance et de la jalousie qui siégent près de lui, qu'il tienne tête à ces deux ennemis acharnés, lui qui n'a pas su combattre pour ses foyers ? Défendra-t-il, dans les œuvres qu'il ne signe pas, les prin-

cipes qu'il a trahis, ou du moins qu'il a désertés? Lui qui, au lieu de rester sur la brèche jusqu'au dernier moment, s'est enfui et caché; lui qui, par sa paresse, a demandé grâce; lui qui s'est abstenu de produire comme pour obtenir l'oubli, reprendra-t-il tout à coup une audace inattendue? Proclamera-t-il belles et grandes les idées qu'il adorait autrefois, mais à l'ombre desquelles il n'a pas su grandir et persévérer? Pourquoi, sans quitter son camp, s'y est-il endormi? N'est-ce pas qu'il espérait, par son silence, mériter la générosité de ses ennemis? Où donc aurait-il puisé l'ardeur nécessaire pour recommencer le combat? Par quelle sublime abnégation serait-il arrivé à glorifier la vérité, qui ne peut plus se confondre avec la grandeur de son nom? Lorsqu'il produisait, lorsqu'il offrait à l'admiration de la foule des œuvres sévères et laborieuses, c'était le cas, ou jamais, de se montrer volontaire et persévérant; maintenant qu'il s'agit d'un autre nom, comment redeviendra-t-il sincère et hardi dans sa parole? N'est-il donc plus homme et croira-t-il plus sainte la cause où son orgueil n'est plus engagé? A-t-il foulé aux pieds toutes les passions mesquines qui régissent la société? A-t-il oublié, comme indignes de lui, toutes les craintes qui ont déchiré la trame de sa vie? Restons dans le vrai; acceptons l'artiste découragé pour ce qu'il vaut dans le jury du Louvre, c'est-à-dire pour un lâche. N'espérons pas qu'il prenne en main la gloire et l'avenir de l'art; n'espérons pas qu'il résiste à la médiocrité ignorante, à la jalousie furieuse. Attendons de lui ce qu'il promet, le silence tremblant.

Si toutes ces réflexions s'accordent avec la vérité, comme nous le croyons, que faut-il penser du jury du Louvre? A notre avis la conclusion est facile à déduire. Ce n'est pas le jury qui a tort, car il agit logiquement. C'est l'administra-

tion qu'il faut blâmer, car elle est doublement folle, elle choisit le jury et ne prévoit pas la conduite qu'il tiendra. Évidemment, il n'y aura pas de justice possible, tant que le jury ne renfermera pas dans son sein toutes les nuances de l'opinion, à savoir : l'opinion conservatrice représentée par la quatrième classe de l'Institut, l'opinion radicale représentée par les novateurs de la jeune école, et enfin l'opinion libérale et modérée représentée par la presse et les salons. Le jury ainsi composé n'est pas un rêve qui nous appartienne ; nous savons que cette pensée s'est déjà présentée à l'esprit de plusieurs personnes qui ne sont pas étrangères au maniement de l'autorité. Mais la coutume a été plus forte que le bon sens et le bon droit, et la vérité cent fois proclamée est demeurée à l'état théorique.

Cependant la question n'est pas sans importance, et les méfaits de cette année méritent d'être enregistrés. Savez-vous bien ce que le jury a refusé cette année? Il a fermé les portes du Louvre à un artiste plein de bon vouloir, à M. Préault, dont nous avons souvent combattu les égarements, mais dont nous ne pouvons méconnaître ni le talent ni l'originalité. M. Préault a peut-être une prédilection trop marquée pour la laideur et la souffrance ; il se méprend peut-être sur la valeur de l'énergie en sculpture, et surtout sur les moyens de la traduire ; on peut lui reprocher de ne rien voir avant ou après Puget, de traiter trop légèrement l'art grec et l'art de la Renaissance. Mais toutes ces objections, si sérieuses qu'elles soient, n'excusent pas l'arrêt prononcé contre lui. Il paraît d'ailleurs que le *Charlemagne* de M. Préault n'était pas conçu dans le style de ses précédents ouvrages, et que le statuaire avait, cette fois-ci, cherché l'expression de la grandeur. Dans tous les cas, un homme sérieux qui se trompe sur le sens de l'école grecque vaut

bien autant que les ouvriers médiocres asservis à la tradition qu'ils ne comprennent pas.

Le jury a refusé un marbre d'Antonin Moine, *les Lutins*, dont le modèle, exposé au Salon de 1831, avait été acquis par le ministre de l'intérieur, et dont l'exécution avait été commandée. Ces messieurs devraient, au moins, tâcher de ne pas souffleter eux-mêmes les décisions qu'ils prononcent. Car, en 1831 comme en 1836, le jury se composait exclusivement de la quatrième classe de l'Institut. Comment le marbre serait-il inférieur au plâtre? Le dilemme est pressant et implacable. Ou le jury se trompait grossièrement en 1831, ou il est en 1836 singulièrement injuste.

Le jury a refusé une *Scène d'Hamlet*, par Eugène Delacroix, c'est-à-dire par l'un des hommes les plus illustres de l'école française; il a refusé un tableau signé par le hardi novateur qui, depuis quinze ans, déroute les prophéties de ses amis et de ses ennemis; qui, pour chacun de ses ouvrages, trouve un style inattendu; qui, après *Dante et Virgile*, si simplement composé, a inventé *le Massacre de Scio*, *Sardanapale*, *la Liberté*, *les Femmes d'Alger*, et qui, pour chacune de ces toiles éclatantes, a trouvé des gammes et des accents imprévus. Il a refusé, comme le début d'un écolier, un tableau du peintre énergique et varié à qui nous devons le beau portrait de Justinien, et qui décore maintenant, avec une splendeur italienne, l'une des salles de la Chambre des députés. Si ces messieurs n'avaient passé l'âge des réprimandes, je prendrais leur décision pour une étourderie, mais ils n'ont plus sur les tempes assez de boucles blondes pour être tancés paternellement; ils sont arrivés à une pleine maturité, et se moquent des avertissements. Ce qu'il faut à ces messieurs, c'est une interpellation publique, bien verte et bien rude; leur épargner

cette épreuve serait une couardise honteuse. Qu'ils se comptent, qu'ils se mesurent, et qu'ils se demandent combien d'entre eux produiraient le plus faible des ouvrages signés par Eugène Delacroix. Après l'*Apothéose d'Homère*, dont l'auteur n'a pas voté au Louvre, dites-nous, je vous en prie, quels sont les rivaux d'Eugène Delacroix dans la quatrième classe de l'Institut? Serait-ce par hasard M. Heim ou M. Blondel?

Le jury a refusé une *Scène du roi Lear*, par Louis Boulanger. Il paraît que les connaisseurs jurés et patentés, commis par l'administration au classement des artistes contemporains, ont trouvé par trop singulière la physionomie du père abandonné, et qu'ils ont jugé indigne de la peinture la paille mêlée aux cheveux du monarque. Ils se sont indignés, en voyant la majesté royale dégradée par l'expression de la folie. Ces messieurs demandent, avant tout, de la noblesse dans la douleur; ils admettent volontiers *Oreste poursuivi par les Euménides*, pourvu qu'Oreste soit présenté par M. Picot, mais ne rappelle en aucune façon la crudité rustique d'Eschyle. Pauvre Shakspeare, tu n'avais pas prévu que tu serais un jour livré au goût dédaigneux de la quatrième classe de l'Institut, et que tu aurais pour juges M. Blondel et M. Heim! De la paille dans les cheveux du roi Lear! à quoi pensais-tu? Tu déshonorais la muse tragique. J'espère que l'Académie des beaux-arts voudra bien rayer Charles VI de l'histoire de France.

Le jury a refusé un portrait de M. Champmartin; nous sommes obligés de le croire, car dans sa lettre au *Journal des Débats*, M. Champmartin, tout en témoignant une vive reconnaissance pour tous les membres du jury, ne dément ni directement ni indirectement le refus mentionné par la presse.

Le jury a refusé une *Marine* de Paul Huet. Or, vous ignorez peut-être par qui est représenté le paysage à l'Institut? Par le plus obscur, le plus ignoré, le plus médiocre de tous les peintres, par M. Bidauld. L'Institut, qui ne compte dans son sein qu'un seul paysagiste, capable tout au plus de faire le portrait en pied d'un moulin, l'Institut a refusé une marine de Paul Huet. Malgré les récriminations de la critique, malgré le placage érudit des comparaisons qu'elle n'a pas ménagées au novateur, nous sommes en droit de regretter la marine de Paul Huet, car c'est en lui que se personnifie le paysage poétique, c'est en lui que se résume l'intelligence de la nature, étudiée le crayon à la main et idéalisée par la réflexion. Seul parmi nous, tandis que le *réalisme* envahissant menace de détrôner la pensée, il voit dans le paysage autre chose que la matière; il ne crie pas hosannah quand il a copié un brin d'herbe ou un caillou. Que les voyageurs de cabinet, familiarisés par la gravure avec Constable et Turner, s'enrouent à crier que Paul Huet procède de l'école anglaise, nous ne les troublerons pas dans leur triomphe innocent; nous nous permettrons seulement de ne pas partager leur avis. Mais il est bon de publier que M. Bidauld, juge sans appel de M. Paul Huet, a refusé son suffrage à l'accusé.

Le jury a refusé un paysage de M. Marilhat, comme s'il naissait tous les jours des hommes capables de reproduire avec une vérité énergique, avec une littéralité irréprochable le climat exceptionnel de l'Égypte, comme si la *Vue du Caire* n'était pas une toile d'un rare mérite, comme s'il était donné à tout le monde d'exprimer, sans sécheresse, la végétation métallique des bords du Nil, et d'éclairer ces plantes gigantesques sans dorer la toile entière, sans la

convertir en fournaise. Que M. Marilhat se console, car il a eu pour juge M. Bidauld.

Le jury a refusé un paysage de M. Rousseau ; il a oublié, comme non avenus, tous les ouvrages où ce jeune peintre a su empreindre un amour sérieux de la réalité. Ce n'est pas nous qui accepterons sans chicane la peinture d'un terrain ou d'un bouquet de bois, si parfaite qu'elle puisse être. Nous demandons à l'art autre chose qu'une copie de la nature. Mais si M. Rousseau n'est pas un artiste complet, s'il lui reste encore bien des qualités à conquérir par le travail, du moins il faut louer en lui l'étude patiente et l'expression souvent heureuse des détails pittoresques. Il fait très-bien ce qu'il fait, il traduit avec une rare délicatesse les accidents qu'il a observés. S'il n'a pas encore composé un vrai poëme, il possède déjà un grand nombre d'éléments poétiques. Mais qu'il se console, car il a été jugé par M. Bidauld. Une partie des ouvrages refusés par le jury sera exposée dans quelques ateliers ; nous les verrons, et nous en parlerons comme s'ils avaient été admis au Louvre.

II

SCULPTURE. — MM. Pradier, Etex, Duret.

Nous commencerons l'analyse du Salon de cette année par la sculpture ; voici pourquoi. La sculpture est à nos yeux le plus pur et le plus idéal de tous les arts du dessin. Or, malgré l'importance qu'on ne peut lui refuser, l'habi-

tude contractée par la presse de réserver la sculpture pour la fin du salon développe chez les visiteurs du Louvre une habitude pareille ; et l'étude des marbres est généralement très-rapide et très-négligente. Pour faire face à cet inconvénient, nous intervertirons l'ordre accoutumé, et nous croyons agir sagement.

Nous espérions trouver au salon de cette année le *Philopœmen* de M. David, qui doit prendre place aux Tuileries ; notre attente a été déçue, M. David n'a pas même envoyé un buste. A notre avis, il a eu tort. Puisqu'il comprend mieux que personne l'ordonnance et l'expression du masque humain, puisqu'il saisit pour chaque figure l'heure la plus heureuse et la plus féconde, il se doit à lui-même de soutenir par des preuves assidues la renommée qu'il s'est acquise ; il doit aux jeunes statuaires l'exemple de sa manière ; il doit au public, comme un loyal témoignage de reconnaissance, le spectacle des beaux portraits qu'il multiplie chaque année. Nous savons qu'il a rapporté de son dernier voyage en Allemagne plusieurs figures illustres, des savants, des poëtes ; pourquoi ne pas les montrer ? Si M. David s'abstient d'envoyer ses bustes au Salon parce qu'il n'y voit que des ouvrages sans importance, c'est une modestie mal entendue ; s'il redoute les discussions de la presse, s'il craint une réaction, il se trompe encore, et ne prend pas le moyen le plus sûr d'enchaîner l'opinion inconstante ; car les absents ont toujours tort aux yeux du plus grand nombre.

Le groupe de M. Pradier est un morceau très-habile, remarquable surtout par le travail du ciseau. Nous avons entendu quelques personnes sérieuses se récrier sur le choix du sujet, et demander pourquoi l'auteur, au lieu de prendre un épisode historique, fouillait incessamment les ruines

de la mythologie. Cette question nous semble sans valeur; nous sommes loin assurément de fermer à l'histoire le domaine de la statuaire; nous croyons qu'il est possible d'inventer, même en acceptant le costume moderne, des groupes admirables, des statues pleines de grandeur et d'énergie; nous ne proscrivons pas la nouveauté des sujets, mais nous pensons que l'histoire moderne convient surtout au bas-relief. Pour les groupes et les statues, les sujets de l'antiquité auront toujours une supériorité incontestable, la supériorité des lignes et des plans. Or, les lignes et les plans sont les conditions suprêmes de la sculpture; car le marbre est surtout voué au culte de la beauté. L'énergie et la grâce, réalisables avec le costume moderne, ont de quoi satisfaire l'œil le plus exigeant, lorsque les figures sont engagées; mais dans un groupe, il faut que tous les côtés soient également acceptables, et le costume moderne s'oppose à l'accomplissement de cette loi. C'est pourquoi je ne blâme pas le choix de M. Pradier.

Le groupe qu'il a envoyé cette année, *Vénus et l'Amour*, est de petite dimension, et semble destiné à la décoration d'un salon. Mais il n'y a pas lieu de regretter que le sujet n'ait pas été traité dans de plus grandes proportions; et sans invoquer l'exemple de la statuaire antique, qui a souvent traité des sujets semblables sur la même échelle, la critique peut se déclarer satisfaite. Les deux figures sont très-bien disposées et se groupent naturellement. Le dos de la Vénus offre une ligne admirable et des plans très-fins; la gorge et le ventre, bien qu'étudiés avec une rare délicatesse, ne me paraissent pas irréprochables : les plis de la chair sont trop nombreux; non pas que ces plis en eux-mêmes soient plus multipliés que dans le modèle; mais, comparés à la simplicité du dos, ils paraissent exagérés.

M. Pradier copie fidèlement plusieurs parties de la nature, mais il ne copie pas la nature entière. Sa volonté manque de suite et de persévérance, et donne à ses œuvres un caractère indécis. Ainsi, dans le groupe que nous avons sous les yeux, le dos rappelle l'antiquité, tandis que la gorge et surtout le ventre, amenés à une réalité plus scrupuleuse, rappellent l'étude immédiate de la nature. Il est vraisemblable que M. Pradier, en composant son groupe, s'est inspiré de l'antique, et a déterminé les lignes générales de sa Vénus sans consulter le modèle ; puis, quand est venue l'heure de l'exécution, il a trouvé son œuvre incomplète, il n'a pas aperçu dans ses souvenirs l'étoffe d'une figure précise et pure, il a voulu interroger la nature. Mais en même temps il a gardé pour certaines parties de sa figure une prédilection toute paternelle, et il a craint de troubler, d'altérer ce qu'il aimait, par l'étude serrée du modèle. Il a donc traité la gorge et le ventre dans le style réel, et il a respecté dans le dos le style idéal qui s'était offert à lui le premier. Or, il est visible que ces deux styles, acceptables en eux-mêmes, se contrarient et se contredisent, et privent la figure de l'unité qu'elle devrait avoir.

La tête de la Vénus est mauvaise dans le sens le plus absolu du mot. En général, M. Pradier néglige beaucoup trop ses têtes. Il semble considérer l'étude du visage comme un élément accessoire, et penser que le masque est toujours assez bien, pourvu qu'il soit en proportion avec le reste de la figure. Cette opinion, qui, en présence des ouvrages de M. Pradier, s'offre d'elle-même à l'esprit du spectateur, non pas comme une conjecture aventureuse, mais comme une conclusion logique, ne résiste pas à l'analyse. Vainement objecterait-on que la sculpture antique n'accorde aux têtes qu'une importance secondaire ; car les

fragments grecs et romains qui nous restent offrent des têtes admirables ; et quant aux figures dont les têtes sont médiocres et sont plutôt indiquées que faites, nous avons une réponse toute prête et qui ne souffre pas de réplique : Si ces figures sont belles, c'est malgré la médiocrité des têtes, et nullement à cause de cette médiocrité.

L'Amour donne lieu aux mêmes remarques. La tête de l'enfant ne vaut pas mieux que celle de la Vénus. A la vérité, elle n'est pas escamotée, et pour un œil attentif il semble qu'il y ait dans cette tête de la grâce et du bonheur ; mais, analysée dans ses détails, elle n'est pas plus satisfaisante. La tête de la Vénus est à peine dégrossie et attend le ciseau pour sortir du marbre ; la tête de l'Amour, quoique un peu plus avancée dans son exécution, n'est cependant qu'une ébauche arrondie : les cheveux ne s'accordent pas avec le style de la figure. Quant aux membres et au torse, ils sont comme les membres et le torse de la Vénus, alternativement réels et idéalisés. La poitrine et les bras rappellent la statuaire antique. Les cuisses et les jambes sont détaillées comme le modèle. Les plis de la chair sont bien rendus ; mais par malheur la chair n'est pas traitée partout avec la même patience, avec la même exactitude. On retrouve dans cette figure, comme dans la première, la contradiction des deux styles que nous avons déjà signalée.

Toutefois, ce groupe pris en masse est une heureuse composition, mais aurait une valeur bien plus grande si M. Pradier savait prendre un parti, s'il se résignait à choisir entre la nature et l'antiquité. Le compromis ingénieux qu'il essaye, depuis vingt ans, entre la tradition et la réalité ne pourra jamais produire une œuvre une et harmonieuse. Le ciseau de l'artiste, malgré sa prodigieuse

habileté, ne conciliera jamais la beauté idéale des modèles antiques et la beauté réelle de la nature. Les œuvres conçues en vue de cette conciliation impossible offriront des morceaux d'une remarquable élégance et d'une littéralité saisissante, mais les diverses parties de ces œuvres ne seront jamais reliées solidement, et distrairont l'œil au lieu de le charmer.

La *Sainte Geneviève* de M. Étex est loin de répondre aux espérances données par l'auteur en 1833. Lorsque le *Caïn* arriva de Rome, nous fûmes des premiers à proclamer le mérite éminent de cet ouvrage, mais nous pensâmes qu'il était de notre devoir de prémunir M. Étex contre les dangers de la louange. Tout en reconnaissant l'énergie et la grandeur de la figure principale, tout en applaudissant à la douleur vraie de la femme agenouillée, nous signalions franchement le caractère incomplet de l'exécution, et nous engagions l'artiste à ne pas se contenter si vite, à revenir plusieurs fois sur la forme qu'il avait trouvée, car nous trouvions dans le *Caïn* plutôt l'esquisse d'un groupe qu'un groupe achevé. Parmi les louanges bruyantes qui se multipliaient de jour en jour, notre voix était à peine entendue, et, si nous avons bonne mémoire, on nous accusa de pessimisme. C'était à qui demanderait du marbre pour M. Étex : il semblait qu'il allait envahir et décorer tous les monuments de Paris. Sans nous associer à cet enthousiasme, nous apercevions dans M. Étex les éléments d'un artiste hardi, mais je ne sais pourquoi l'auteur de *Caïn* prend à tâche de dérouter toutes les prophéties ; il a débuté par une composition où la grandeur et la force dominaient la valeur individuelle des morceaux, et aujourd'hui, parce qu'il a entendu murmurer autour de lui un reproche équitable et bienveillant, parce que ses amis les plus sincères

l'ont prié de rendre plus précisément ce qu'il conçoit, voici qu'il renonce aux promesses de son début et qu'il change de manière. Il y a trois ans, il se proposait sans trembler les plus grandes difficultés de son art, et voici que, pour échapper au reproche d'incorrection, il se met à polir et à caresser le marbre avec la patience d'un ouvrier ; il s'interdit les expressions passionnées comme un danger coupable, et circonscrit sa volonté dans le cercle d'une draperie. Déjà sa *Françoise de Rimini* et son *Éducation des Médicis* nous avaient mis en garde contre cette métamorphose, et nous voyons avec peine qu'il persiste dans cette nouvelle religion. La *Sainte Geneviève* confirme tristement toutes les craintes que nous avions conçues, en étudiant l'*Education des Médicis*. La tête de la sainte est d'une parfaite insignifiance : non-seulement elle n'exprime rien, mais elle n'est pas modelée. Tous les plans du visage sont effacés et arrondis, et il est impossible de deviner la vie sous cette masse immobile et uniforme. Le costume, au lieu d'être simple, est mesquin ; à coup sûr je ne m'attendais pas à voir sainte Geneviève parée comme une reine, mais j'aurais voulu voir la simplicité unie à une grâce majestueuse. Or, M. Étex a dépensé tout son talent à polir le marbre, et a tout à fait oublié la partie poétique de son œuvre. Les mains, qui sont dans toute figure une partie importante, ne se détachent pas du vêtement. La chair et l'étoffe sont traitées avec la même rondeur, et n'accusent dans le ciseau aucune intelligence. Les phalanges sont soudées et ne permettraient pas le moindre mouvement. En vérité, plus j'étudie cette figure et plus je déplore l'égarement de l'auteur, qui s'entête à réfuter un reproche irréfutable, en s'aventurant dans une faute plus grave. Passer de l'énergie rude et incorrecte à la rondeur inanimée n'équivaut certes

pas à la conquête de la correction. Pour atteindre la qualité que M. Étex ne possédait pas en 1833, et qu'il ne possède pas encore aujourd'hui, il ne faut pas effacer tous les plans d'une figure; car, une fois les plans effacés, la sculpture n'est plus ni correcte ni incorrecte, elle est nulle, et c'est précisément le caractère de la *Sainte Geneviève*. Pour arriver à cette qualité précieuse, la méthode la plus sûre serait de choisir des sujets bien accentués, d'une expression déterminée, tels que le ciseau sût précisément la tâche qui lui est imposée. A cette condition, la pureté des contours n'aurait plus une valeur énigmatique ; l'artiste verrait du premier regard s'il a bien ou mal fait ; mais lorsqu'il tente d'exprimer le sentiment religieux, il est amené par une pente insensible à se méprendre sur le vrai caractère de son œuvre. Involontairement il croit, en effaçant les détails de l'humanité, diviniser la figure ; il arrondit le visage, il donne aux joues et au menton une immobilité qu'il accepte pour l'expression de la béatitude, et après avoir aboli tous les signes de la vie, il s'applaudit comme s'il avait créé quelque chose de sublime. C'est là l'écueil des sujets religieux ; aussi ne faut-il les aborder qu'après s'être déjà familiarisé avec toutes les difficultés de son art. C'est pourquoi nous conseillons à M. Étex de rentrer dans la voie où il était il y a trois ans ; s'il est vrai, comme on le dit, que ses trophées pour l'Arc de l'Étoile soient conçus et exécutés dans le style de son *Caïn*, nous le félicitons de son retour vers son début. Mais nous lui souhaitons en même temps de mener plus loin l'exécution de sa pensée, et de ne pas s'arrêter en chemin. Qu'il se souvienne de la grandeur de son premier ouvrage, qu'il unisse la précision à l'énergie, et puisse-t-il oublier sa *Sainte Geneviève !*

Le *Chactas* de M. Duret mérite une attention sérieuse. Ce n'est pas un morceau excellent, mais il s'y rencontre plusieurs qualités très-louables. Le sujet réunit heureusement la nouveauté, si puissante comme moyen d'intérêt, et qu'on demande à l'histoire moderne; le nu, qui assure aux épisodes antiques une si grande supériorité sculpturale; et enfin la simplicité, condition indispensable dans tous les arts, et en particulier dans la statuaire. Parmi les créations de la poésie moderne, nous connaissons peu de figures qui se prêtent aussi bien que Chactas au travail du ciseau. Je ne parle pas de la popularité du personnage, qui assure à l'artiste l'avantage d'être facilement compris, et qui le dispense de préciser, par des détails mesquins, le thème qu'il a choisi. Il y a, dans la destinée de Chactas, une grandeur qui excite la sympathie des âmes les plus diverses. La douleur de l'Indien, telle que l'a comprise M. de Chateaubriand, n'a rien de local et d'exclusif; le caractère de Chactas ne rappelle pas les types de Cooper, mais il ne les contredit pas. Insister sur cette différence serait à mon avis une misérable chicane, et pour répudier *Atala*, au nom du *Dernier des Mohicans*, il faudrait méconnaître l'intervalle qui sépare l'idéal du réel. Les figures dessinées par Cooper tiennent de près à la vie pratique; M. de Chateaubriand, en écrivant *Atala*, n'attachait qu'une importance secondaire au cadre de son tableau; il se proposait surtout la peinture des passions; et s'il plaçait la scène de son roman dans le Nouveau-Monde, c'était pour donner à l'expression des sentiments plus de franchise et de naïveté. Il ne faut donc pas le blâmer de n'avoir pas marqué, avec plus de patience, les traits caractéristiques d'une nature qu'il avait observée, de n'avoir pas attribué aux acteurs et au paysage la physionomie spéciale qui

leur appartient. Ce n'était pas là son but, et si nous l'accusions d'avoir échoué dans un dessein auquel il ne songeait pas, nous tomberions dans un des lieux communs de la critique; nos reproches seraient pour tous les hommes sensés un juste sujet de risée. Notre premier devoir est de nous placer au point de vue de l'auteur; or, il est visible que M. de Chateaubriand, en choisissant le type indien plutôt que le type grec, ne cherchait pas la spécialité, mais voulait seulement éviter le danger des types usés; et, selon nous, il a parfaitement réussi; car Chactas, dans sa joie comme dans sa douleur, s'écarte des modèles consacrés par l'école, et s'il ne rentre pas nécessairement dans la famille indienne, il appartient, par sa généralité, à la grande famille *humaine*.

En présentant ces remarques littéraires, nous dérogeons à nos habitudes, car le principe dominant de notre critique a toujours été d'envisager chaque forme de l'art d'après les lois particulières de cette forme, et nous sommes en contradiction perpétuelle et volontaire avec les philosophes du dix-huitième siècle; nous n'avons jamais jugé, comme eux, la peinture et la statuaire d'après les idées morales ou poétiques. Mais aujourd'hui, pour analyser la composition de M. Duret, nous avions besoin d'entrer profondément dans le caractère de Chactas. Sans cette définition préliminaire du sujet, il nous serait impossible de discuter en pleine sécurité l'œuvre du sculpteur. Voyons si le bronze est demeuré fidèle à la pensée du poëte.

L'attitude de Chactas est bonne. Il fléchit naturellement sous le poids de sa douleur; sa tête, inclinée sur sa poitrine, est d'une expression heureuse, et concilie adroitement les angoisses de l'amant et la résignation du chrétien. L'arrangement des cheveux est d'une élégante originalité

et ne distrait pas l'attention. Le masque se compose de lignes harmonieuses, de plans souples et vrais; les lèvres touchées avec fermeté se plissent comme en signe d'ironie. Il semble que Chactas, frappé d'une perte irréparable, prenne en pitié le néant de ses espérances, et se raille de la fragilité du bonheur humain. Ce trait, qui ne sera peut-être pas aperçu par tous les yeux, me semble bien trouvé : le mouvement des bras indique l'affaissement profond de la volonté. C'est bien là le laisser-aller d'un homme brisé par un coup inattendu, et qui se repose dans l'abdication de ses forces, comme si la résistance devait doubler la douleur. La ligne générale des cuisses et des jambes me paraît acceptable; mais le mouvement du pied gauche est à la fois puéril et disgracieux. Je ne dis pas que ce mouvement soit invraisemblable, car il y aurait plus que de la niaiserie dans une pareille assertion ; mais j'affirme que la flexion du gros orteil est un détail mal choisi, un détail inutile et qui trouble étourdiment la gravité du modèle.

La composition de M. Duret offre donc des qualités dignes d'éloges : mais ces qualités s'accordent-elles parfaitement avec le type du poëte? Je ne le crois pas. Malgré la finesse des sentiments qui se dessinent sur le visage et dans l'attitude de Chactas, la figure n'a pas l'élévation et l'idéalité que nous souhaiterions, et qui se trouvent dans les pages du poëte. L'intention de M. Duret, en choisissant pour son personnage des formes grêles, une taille au-dessous de la moyenne, n'est pas difficile à pénétrer. Évidemment il a voulu se rapprocher du type indien, autant qu'il était en lui de le faire. Mais, selon nous, cette intention est plus ingénieuse que juste. Appliquée aux héros de Cooper, nous ne pourrions la blâmer; mais la personnification sculpturale d'un héros de Chateaubriand impose à l'artiste

une loi toute différente, et cette loi, c'est l'idéalité. Or, sans rétracter aucune des louanges que nous avons formulées, nous pensons que le *Chactas* de M. Duret est conçu dans le cercle de la nature réelle, et ne reproduit pas la grandeur poétique du type primitif. La réaction qui s'accomplit autour de nous donnera, sans doute, un caractère d'étrangeté à cette remarque. Comme le plus grand nombre des artistes et des spectateurs voient dans l'imitation fidèle de la nature le but suprême de la statuaire, on nous accusera de retourner aux vieilles traditions; mais ce reproche ne nous effraye pas, et nous maintenons notre avis comme conforme à l'histoire de l'invention. Le Chactas de M. Duret est réel, mais il n'a pas la beauté que le poëte lui attribue, et dont le sculpteur ne peut le dépouiller.

Quant à l'exécution de ce morceau, elle est moins satisfaisante que la composition. La tête, le torse et les membres, très-supérieurs assurément au *Danseur napolitain* du même auteur, ne sont cependant pas modelés avec une pureté rigoureuse. Il y a dans la chair une souplesse à laquelle M. Duret ne nous avait pas habitué; mais cette souplesse n'appartient pas à tous les éléments de la figure. Ainsi le visage, par exemple, quoique fin au premier aspect, n'est cependant pas achevé. Quoique les contours du front, du menton et des lèvres soient vrais, le travail n'est pas complet. L'ébauchoir aurait encore beaucoup à faire pour terminer ce qui n'est qu'indiqué. La partie interne des cuisses est d'une exécution moins avancée que tout le reste de la figure. Est-ce la faute du fondeur? Le sable a-t-il trahi la volonté du statuaire? Nous ne savons. Mais, comme la fonte de M. Quesnel, sans rivaliser de précision avec Honoré, est habile et correcte, nous inclinons à penser que M. Duret n'a pas été désappointé en voyant

cette partie de son modèle. Toutefois, nous devons le dire, *Chactas* est un ouvrage estimable, et marque dans la carrière de l'artiste un véritable progrès.

III

MM. Dumont, Jaley, Maindron.

Le *Génie de la Liberté*, par M. Auguste Dumont, dépasse les limites du ridicule le plus hardi. Cette statue, attendue depuis si longtemps, couronnera la colonne de Juillet, et sera digne, en tout point, du monument adjugé au rabais comme les fourrages de la cavalerie. On se souvient peut-être que M. Alavoine avait dessiné, il y a trois ou quatre ans, un projet de colonne destiné à perpétuer le souvenir de la révolution de Juillet; il mourut avant d'avoir vu son projet réalisé. Le ministre de l'intérieur, jaloux de ménager la fortune publique, n'imagina rien de mieux que de mettre en adjudication le travail de M. Alavoine. Il avait promis de mettre au concours le projet lui-même; mais, craignant sans doute d'éveiller chez les sculpteurs et les architectes une ardeur dangereuse, il revint sur sa promesse et se contenta d'inviter les fondeurs à faire leurs offres par soumissions cachetées. Sur qui tomba le sort? Je vous le donne en cent à deviner : sur un fabricant de chandeliers et sur un marchand de vin associés pour cette patriotique entreprise. Le croira-t-on? Un architecte à qui cette colonne était d'abord échue, avait cédé sa gloire future à ces messieurs pour quelques sacs d'écus.

Par malheur, le fabricant de chandeliers, habitué à fondre des bobèches, n'avait pas prévu les difficultés de la tâche qu'il acceptait. Quoique la colonne conçue par M. Alavoine fût d'une extrême simplicité et qu'elle pût être, sans malveillance aucune, assimilée très-bien à un tuyau de poêle, quoique les allégories ingénieuses, sur lesquelles M. Alexandre Delaborde avait fait à la Chambre un si remarquable rapport, ne fussent pas confiées à l'entrepreneur de la colonne, le fabricant de chandeliers et le marchand de vins, après plusieurs tentatives infructueuses, furent obligés d'abandonner la partie, et supplièrent l'architecte démissionnaire de vouloir bien, moyennant une prime honnête, reprendre le fardeau glorieux qu'il avait abandonné. Grâce à ce tripotage héroïque, nous attendons encore la colonne de Juillet, et quand l'adjudicataire primitif aura terminé les fûts de la colonne, nous aurons encore à espérer les Naïades ou les Victoires qui doivent orner la base du monument. La commission de la Chambre, en dissertant avec une érudition pleine d'élégance sur la valeur sculpturale des Naïades et des Victoires, n'a pas opté, et, peut-être par un esprit de généreuse conciliation, le ministère nous réserve-t-il le spectacle simultané des Victoires et des Naïades. Il est bien entendu que les Victoires seront numérotées. Quant à présent, nous ne possédons que le *Génie de la Liberté*, et d'après cet échantillon, nous pouvons remercier le ministère de sa clairvoyance et de son goût.

M. Auguste Dumont est un lauréat des Petits-Augustins ; il a passé cinq ans en Italie sous la direction de M. Horace Vernet. Si les conseils du maître sont pour quelque chose dans la statue que nous avons sous les yeux, nous devons dire que le *Génie de la Liberté* n'est pas inférieur au *Ca-*

mille Desmoulins. Le groupe de *Bacchus et Leucothoé*, envoyé de Rome, nous avait déjà donné la mesure de M. Dumont. Nous savions très-bien qu'il rivalise avec M. Dubufe, et qu'il atteint comme lui l'idéal de la rondeur et de la vulgarité ; mais, en vérité, nous ne pouvions prévoir le *Génie de la Liberté!* Le pensionnaire de la villa Medici, effrayé sans doute par le souvenir de la Convention, a voulu déguiser la Liberté, et la présenter sous une forme paisible. Pour accomplir ce pieux dessein, il a fouillé dans sa mémoire, et, après avoir vainement interrogé les ruines d'Athènes et de Rome, après avoir feuilleté sans profit les républiques antiques, il s'est décidé à copier le *Mercure* qui se voit au passage Vivienne, moulé, on le sait, sur un marbre romain, et reproduit plusieurs fois dans les bronzes de Florence. Pour masquer son larcin, il a tâché d'alourdir l'attitude de son modèle, et nous devons convenir qu'il a parfaitement réussi. Encouragé par ce premier succès, il a mis dans la main de Mercure une torche destinée à éclairer le peuple sur le danger des révolutions ; puis il a mis sur son front une molette que la foule veut bien prendre pour une étoile, mais dont je ne devine pas le sens. Quel que soit le poste auquel s'arrête l'imagination du spectateur, nous ne comprenons pas ce que peut signifier cette molette ou cette étoile. A quoi servirait l'étoile, puisque nous avons une torche? A quoi servirait la molette, puisque Mercure n'a jamais porté d'éperons? Nous n'avons lu, dans aucun traité de mythologie, que Mercure montât à cheval pour exécuter les ordres de Jupiter. Et quand nous venons à nous rappeler que M. Dumont a voulu représenter la Liberté, notre embarras redouble. Il y a, sous cette molette mystérieuse, quelque pensée profonde que nous ne pénétrons pas. L'intention de l'auteur serait-elle

de placer cette molette sur un pivot mobile et de donner ainsi au *Génie de la Liberté* une utilité météorologique? Si telle a été sa pensée, nous le remercions bien volontiers; mais nous regretterons toujours que ce but philanthropique ne se révèle pas plus clairement. Pour peu que les Naïades et les Victoires soient conçues dans le même goût que la Liberté, les Œdipes futurs auront de quoi s'exercer.

C'est malgré nous, on le sent bien, que nous insistons sur cette pitoyable statue. Nous voudrions pouvoir n'en pas parler; la place qu'elle occupera nous défend le silence. Nous aimerions à discuter sérieusement le mérite de M. Dumont; mais devant une œuvre pareille, comment garder sa gravité? Le grotesque est ici prodigué avec une telle abondance que nous sommes tenté de prendre pour une gageure le bronze de M. Dumont. En composant cette caricature, a-t-il obéi au programme des bureaux? a-t-il puisé dans les conseils d'un chef de division ce travestissement inattendu de la Liberté? Faut-il voir dans ce bronze énigmatique l'expression d'une idée administrative? Si le seul crime de M. Dumont était la docilité, nous n'aurions qu'à le plaindre, et le courage nous manquerait pour le railler.

Mais la compassion ne nous est pas permise; car la statue du Poussin, de M. Dumont, est à peine supérieure à son Mercure. Le peintre des *Sabines* et du *Déluge* n'offrait pas au ciseau du sculpteur autant de problèmes à résoudre que le *Génie de la Liberté*. Toute la tâche de l'artiste se réduisait à dessiner un portrait. A la vérité, Nicolas Poussin, par la place éminente qu'il occupe dans l'école française, méritait d'être personnifié, non pas comme un modèle ordinaire, mais comme un personnage historique; et M. Dumont est loin d'avoir satisfait à cette condition. N'était le crayon placé dans la main droite, nous pourrions

étudier longtemps cette statue sans deviner le nom du modèle; la tête n'exprime rien; le regard est muet; les lèvres modelées sans délicatesse, et d'après un type vulgaire, ne révèlent pas l'habitude de la pensée; en un mot, aucun trait du visage ne signifie l'artiste inspiré plutôt que le courtisan ou l'homme du peuple. Le marbre de M. Dumont semble destiné à lutter avec le *Poussin* de M. Alaux. Le peintre et le sculpteur se sont donné le mot, pour concevoir et composer le portrait qui leur avait été demandé, d'après les données les plus mesquines. Dans le plafond de M. Alaux, comme dans la statue de M. Dumont, il n'y a rien de poétique, rien qui le sépare de la foule. Cependant, tous les portraitistes illustres ont toujours introduit l'élément poétique dans leurs compositions; et, pour ne nommer que Velasquez et Van Dyck, on ne rencontrait certainement pas, dans les rues de Londres ou de Madrid, les modèles dessinés par ces artistes illustres. Mais M. Dumont ne tient aucun compte de ces exemples imposants; il a pensé qu'il lui suffisait de draper une figure et de l'appeler Nicolas Poussin. Aussi n'a-t-il produit qu'une œuvre sans valeur.

M. Jaley avait à faire, pour la chambre des députés, deux portraits importants, Mirabeau et Bailly. Évidemment ces deux portraits, non-seulement à cause de leur baptême, mais aussi et surtout à cause de la place qu'ils occuperont, devaient réunir tous les caractères d'une création historique. Or, M. Jaley ne semble pas avoir soupçonné l'inflexible condition qui lui était prescrite, par la nature des sujets et la destination des figures. Il s'est acquitté de ces deux statues comme d'une tâche ordinaire, sans se préoccuper de la grandeur des personnages, ni du rôle qu'il ont joué. Il a copié de son mieux le masque de Mirabeau

moulé sur le cadavre; et après avoir achevé cette besogne servile, il a cru bravement qu'il avait satisfait à la partie la plus impérieuse du programme; il a vu, dans la littéralité de sa copie, l'élimination de l'obstacle capital; il a reproduit ce qu'il appelait la réalité, pour se dispenser de l'invention. Il ignore apparemment que la mort affaisse les traits les plus énergiques, et que le plâtre jeté sur un visage inanimé ne recueille jamais qu'une empreinte infidèle. S'il avait pris pour guide et pour conseil le masque de Mirabeau, s'il avait réveillé les lèvres engourdies, s'il avait rendu au regard l'expression ironique, arrogante et libertine; s'il avait gravé sur ce visage, d'une effrayante laideur, la menace et l'invective, je le féliciterais de ses études, mais il n'a rien trouvé, rien compris dans ce masque hideux jusqu'à la terreur; il n'a pas su interpréter la lettre qu'il avait sous les yeux, il n'a pas ressuscité le monstre. Le *Mirabeau* de M. Jaley est tout simplement un homme des halles, fier de sa force et de sa taille, comptant sur son poing comme sur un argument sans réplique, habile à terrasser son adversaire, quel qu'il soit, par un coup bien asséné, mais incapable de recourir à la parole pour vider une querelle. Sans doute Mirabeau avait dans sa physionomie un accent de brutalité; mais cette brutalité n'était pas sans mélange, il y avait en lui de l'homme et du taureau. Les passions grossières qui ont dévoré sa vie n'envahissaient pas tout le champ de son visage; au-dessus des joues amaigries par la débauche et empourprées par le vin, il y avait place encore pour le regard intelligent et impérieux. Dans la statue de M. Jaley, c'est à peine si le libertin se retrouve; l'orateur a disparu tout entier.

Bailly, j'en conviens, offrait au sculpteur d'autres difficultés, mais plus nombreuses. Cet homme illustre et vé-

nérable dont toute la vie ne fut qu'un long dévouement, qui transporta dans l'accomplissement de ses devoirs politiques l'ardeur et la sérénité de l'étude, demandait au ciseau plus de patience et d'habileté que Mirabeau. L'énergie de ce grand caractère, si paisible et si résignée qu'elle a été prise par plusieurs pour l'inaction, ne pouvait pas se traduire tout entière sur le visage. La ressemblance la plus scrupuleuse ne donnait qu'une idée imparfaite du modèle. Il fallait, surtout, reproduire ou inventer l'attitude à la fois fière et contenue qui n'abandonna jamais le maire de Paris; il fallait peindre, dans le geste et dans le vêtement, ce mélange inaltérable de noblesse et de modestie qui place Bailly entre Franklin et Washington. Or, à coup sûr chacun de ces traits fournis par l'histoire n'était pas un problème indigne des artistes consommés. M. Jaley, avec une sécurité présomptueuse ou ignorante, s'est mis à l'œuvre comme s'il s'agissait d'un portrait bourgeois. Il a oublié, pour travailler plus à l'aise, toute la Constituante, toute la Législative, toute la Convention; il a éloigné comme un souvenir importun tout le mouvement parlementaire et municipal de Paris; il s'est proposé uniquement la tête de Bailly telle que nous la connaissons par la gravure; et après avoir simplifié sa tâche, il a taillé l'homme et le vêtement sans hâte, sans incorrection choquante, sans singularité; pour le plus grand nombre il a réussi. Pourtant cette statue qui ne blesse pas le goût, qui ne provoque aucune impatience, n'émeut pas et ne dit rien. Elle n'éveille aucune pensée, et laisse l'âme du spectateur froide et indifférente. Pourquoi cela? Ce n'est pas la faute du praticien, le marbre est fouillé adroitement, la chair et l'étoffe ont répondu à l'appel du statuaire. Il serait permis sans injustice de blâmer le manteau jeté sur les épaules de

Bailly, et sur lequel il a l'air de s'appuyer; cet ornement est au moins inutile. Mais le défaut capital, le défaut irrémissible de ce portrait, c'est, comme dans Mirabeau, l'absence complète de composition. C'est une figure copiée mesquinement, ce n'est pas un personnage historique. Si M. Jaley avait sculpté Bailly pour la famille du défunt, nous aurions lieu d'être satisfait; mais il a travaillé pour la France, il nous devait une création, un morceau tout à la fois réel et poétique, et ce morceau nous ne l'avons pas.

Le *Paria* de M. Jaley, sujet choisi par l'auteur, traité en toute liberté, en vue de la seule beauté, n'ayant d'autre destination que le Louvre, ou du moins conçu et composé sans aucune préoccupation secondaire, peut être jugé plus sévèrement encore que *Mirabeau* et *Bailly*. L'artiste n'a pas pour excuse les difficultés imprévues, qu'il n'aurait pas acceptées s'il les eût pressenties; il n'a pas le droit d'alléguer pour sa défense la spécialité de son talent, les formules rebelles d'un programme; il s'est placé volontairement sur le terrain où nous le voyons, il a forgé les armes avec lesquelles il combat, il faut qu'il soit fort ou qu'il se déclare vaincu. Aucune convenance factice, aucun détail rigoureux n'entrave le développement de ses facultés; en lui demandant la pureté des contours, l'harmonie des lignes, la simplicité de l'expression, la souplesse des plans, nous ne dépassons pas les limites d'une équitable sévérité. Tout le monde comprend que la position de l'artiste est une position privilégiée. Estimé d'après ces principes, le *Paria*, loin d'être supérieur au *Bailly* et au *Mirabeau*, est un morceau plus incomplet encore et plus vulnérable. Je ne veux pas insister sur l'intention de l'auteur, intention qui, évidemment, résisterait au pinceau aussi bien qu'au ciseau le plus habile. Un gymnosophiste, méditant sur l'injustice

de la réprobation attachée à sa secte, est, et sera toujours, un problème difficile à résoudre dans le marbre ou sur la toile. J'omettrai, comme non avenue, l'expression impossible que le statuaire s'est proposée et je prendrai sa figure pour un paria. Le torse et les jambes sont-ils modelés habilement? Les formes ne sont-elles pas vulgaires? Y a-t-il, dans le type de la musculature, rien qui indique l'origine asiatique? La tête a-t-elle la gravité douloureuse d'un proscrit? Non vraiment. Le visage est maussade, mais ne témoigne aucune souffrance profonde; rien dans cette physionomie n'atteste les épreuves de la proscription; il est impossible d'y voir autre chose que l'inquiétude de la misère. Ce n'est pas un paria, c'est un mendiant dépouillé de ses haillons. Il y a dans les membres et la poitrine tous les signes de la force, mais ni l'attitude ni le regard n'expriment l'intensité de la pensée. Quel est donc le mérite de cette figure? Une correction triviale et insignifiante, qui obtiendrait les éloges du professeur aux Petits-Augustins, qui serait encouragée par M. Ramey ou M. Cortot.

Le groupe de M. Maindron révèle chez l'auteur un progrès remarquable. Il y a trois ans, ce jeune artiste avait envoyé au Louvre une figure assise, un jeune pâtre jouant avec un chien. Ce premier ouvrage, quoique inégal et inachevé dans plusieurs parties, témoignait cependant d'un désir sérieux de bien faire. Les chairs n'étaient pas assez soutenues, la poitrine et le dos n'étaient pas amenés au même point : mais il y avait de la naïveté dans l'imitation du modèle, et, si le style manquait absolument, du moins il y avait quelque chose de supérieur à l'aveugle tradition de l'école; il était facile de surprendre chez M. Maindron l'ambition de la vérité. L'année suivante, un groupe du même auteur fut refusé par le jury du Louvre.

Ce groupe, que nous n'avons pas vu, offrait, dit-on, plusieurs figures remarquables; mais par malheur les figures n'avaient aucune relation nécessaire, et pouvaient très-bien se détacher l'une de l'autre. M. Maindron ne s'est pas découragé, il a persévéré comme s'il n'avait pas éprouvé d'échec; il a bien fait, car les vanités paresseuses et entêtées qui gardent les portes du Louvré comme le chien du jardinier garde la viande de son maître, qui défendent l'entrée des salles de sculpture et n'ont pas la force de les garnir, n'ont qu'une autorité passagère et ne résistent pas à la mort qui les décime. L'oisiveté, la jalousie et la rage abrégent la vie de ces juges glacés; de jour en jour leurs artères s'attiédissent et leurs yeux se voilent; ils auront bientôt achevé leur carrière et laisseront la place libre. Il est donc sage de continuer comme s'ils n'étaient pas, et d'attendre avec résignation l'heure de la délivrance.

Le groupe de M. Maindron est conçu hardiment et réunit toutes les difficultés de la sculpture. Un homme qui lutte contre un lion et qui défend dans le cirque, sous les yeux d'une populace enivrée, la vie de sa femme et de son enfant, assurément c'est là un grand et beau sujet. Mais pour le traiter dignement, pour l'exécuter avec une précision complète, une main novice ne suffit pas, et bien des maîtres qui trônent aujourd'hui à l'Institut, qui d'un trait de plume enfantent des lauréats, qui réprimandent chaque année les pensionnaires de Rome, rendraient l'âme à la tâche, et ne mériteraient que la risée en se mesurant avec un pareil colosse. L'indulgence est donc ici un devoir; car l'achèvement de ce groupe n'est pas moins que l'achèvement d'une symphonie ou d'une cathédrale, et quand un jeune homme ose aborder un pareil problème,

il fait preuve d'un rare courage. C'est donc avec un vrai plaisir que nous avons reconnu dans la figure du père des lignes heureuses, une attitude énergique, des muscles modelés avec fermeté. Le bras qui déchire la gueule du lion est bien senti et bien rendu. La tête respire un courage furieux et couronne dignement le torse du lutteur. Seulement nous regrettons que la figure tout entière ne dépasse pas le mérite de la réalité. L'imitation de Puget est sensible au premier aspect ; mais Puget, malgré les attaques de ses contemporains, exagère à sa manière, comme Michel-Ange, comme Phidias, et réussit à se composer un style qui, sans rappeler l'art grec ou l'art romain, domine cependant la nature. La figure de M. Maindron ne se rapproche de Puget que par le détail des muscles, mais n'arrive pas à la grandeur par l'énergie. On dirait que M. Maindron a retrouvé, dans un coin ignoré de Toulon ou de Marseille, un fragment ébauché autrefois par l'auteur du *Milon*, mais qu'il n'a jamais vu le *Milon*. Toutefois cette figure est très-supérieure au *Pâtre* de 1833.

La femme et l'enfant sont bien placés, mais sont à peine indiqués. Ces deux figures, pour être achevées, demanderaient encore plusieurs mois de travail. Il est visible que le temps a manqué pour amener ces deux morceaux au même point que la figure principale. Sans cette précipitation que nous déplorons, M. Maindron n'aurait pas donné aux hanches de la mère l'écartement monstrueux qui se pardonne dans une ébauche, mais qu'une heure d'étude suffirait à corriger. Je blâmerai surtout la tête de la femme, qui voudrait exprimer la frayeur, mais qui, à vrai dire, n'est qu'une masse informe. Quant au lion, je me ferais scrupule de le critiquer. C'est tout ce qu'on voudra, excepté un lion Vu de dos, il peut être pris indistinctement

pour un cheval, pour un chien, et même pour un homme mal bâti. Mais cette faute dans laquelle tomberaient tous les sculpteurs français, Barye excepté, n'a rien de honteux pour M. Maindron. Qu'il consacre deux ans à l'exécution d'un groupe comme celui de cette année, qu'il s'entoure de conseils éclairés, et j'espère qu'il méritera les suffrages les plus honorables.

IV

MM. Bion, Moine, Triqueti, Duseigneur, Mercier, Jacquot, Barye, Fratin, Fauginet.

Il y a beaucoup à louer, dans la chaire sculptée par M. Bion pour l'église de Brou. Mais, avant d'analyser cet ouvrage, il nous est impossible de ne pas protester contre la mesquinerie et l'avarice qui menacent d'envahir et de ruiner les monuments religieux. Nous ne prêchons pas le gaspillage de la fortune publique; mais, puisqu'il entre dans les vues du gouvernement de renouveler et de rajeunir les pompes du catholicisme, il nous semble que le marbre ou le chêne conviendraient mieux que le carton-pierre à l'accomplissement de ce dessein. Que les banquiers qui veulent trancher du grand seigneur clouent aux plafonds de leurs hôtels des pâtes dorées, et se croient environnés d'un luxe royal, pour avoir copié en papier mâché les splendeurs ingénieuses de Fontainebleau et d'Anet, de Chambord et de Versailles; c'est une niaiserie très-par-

donnable, et qui complète d'une façon amusante la physionomie des nouveaux Turcarets. Que les vanités de la finance, après avoir gagné dans le maquignonnage des emprunts des blasons improvisés, substituent aux ancêtres qui leur manquent l'entassement confus de tous les siècles de la monarchie; qu'ils accumulent, sur le plâtre de leurs salons, les merveilles dérobées aux palais de François Ier, de Louis XIII et de Louis XIV; c'est un ridicule joyeux et dont la comédie peut faire son profit. Mais le clergé rétribué par l'État, mais l'État qui rétribue le clergé, devraient avoir plus de goût et de bon sens que les banquiers, et ne pas orner nos églises de chaires en carton. A ne consulter que les annonces de journaux, le carton-pierre est une invention merveilleuse et qui défie les ravages du temps. Pourvu que la toiture de l'église soit entretenue avec soin, pourvu que la pluie ne réduise pas en boue l'œuvre du sculpteur, la chaire de M. Bion a devant elle plusieurs siècles de durée. Mais nous ne partageons pas l'enthousiasme des cartonniers, et lors même que l'industrie moderne parviendrait à construire des cathédrales sans employer la pierre ni le marbre, nous serions sans admiration et sans sympathie pour ces prodiges à bon marché. La chaire de M. Bion manque de grandeur et de hardiesse. Le Christ et les deux anges sont composés avec plus d'adresse que d'originalité; mais dans le temps où nous vivons, au milieu de la mesquinerie qui préside à la plupart des monuments, il faut louer le statuaire qui ne craint pas de revenir aux traditions de l'art catholique. Cette tentative mérite d'être encouragée; et, quoique M. Bion, en composant sa chaire, ne se soit pas élevé jusqu'au sujet qu'il avait accepté, bien qu'il soit loin d'avoir représenté le Christ donnant au monde la parole

nouvelle, cependant nous devons lui savoir gré de son intention et ne pas lui demander pourquoi ses figures, malgré les proportions qu'il leur a données, semblent petites. Les proportions seraient doublées inutilement ; le Christ et les anges auraient douze pieds, qu'ils ne paraîtraient pas plus grands. L'attitude et la draperie des figures s'opposent à l'impression poétique. Malgré ce reproche que nous croyons fondé, M. Bion a fait preuve dans sa chaire d'un talent ingénieux ; et, je suis sûr que dans un second ouvrage du même genre il ferait mieux encore. Il n'a pas, et sans doute n'aura jamais, la faculté d'inventer, il est plein de goût et de sagesse, il arrange bien ce qu'il dérobe, et, s'il n'est grave, du moins il est simple, ce qui est un grand avantage dans les compositions religieuses. Mais que peut faire un sculpteur avec le carton-pierre? Jean Goujon et Michel-Ange paraîtraient timides et mesquins sous ce ridicule accoutrement.

L'*Ange du jugement dernier*, de M. Antonin Moine, a le malheur de paraître singulier, et nous sommes forcé de reconnaître que les lignes de cette figure ne s'expliquent pas d'elles-mêmes. Mais, après le premier étonnement, l'œil se promène avec bonheur sur les diverses parties de cette hardie statue. Le torse et les membres sont modelés avec souplesse, avec naïveté ; les muscles de la poitrine et ceux de la jambe droite sont indiqués avec une vérité bien rare, et rappellent la nature avec une littéralité surprenante. La tête a toute la valeur qu'elle pouvait légitimement prétendre. Employé qu'il est à réveiller les morts, l'Ange du jugement dernier n'a pas d'autre expression possible que l'action ; et, sous ce point de vue, la tête est bien ce qu'elle devait être. Que manque-t-il donc à cette figure? est-ce la divinité, comme le répètent à l'envi les

connaisseurs littéraires? les anges doivent-ils respirer sans muscles? doivent-ils s'élancer et prendre leur vol sans point d'appui? ne peuvent-ils, sans se dégrader, étendre ou fléchir leurs muscles? A mon avis, aucune de ces graves questions n'est du ressort de la sculpture; il n'appartient qu'aux théologiens de les résoudre. Mais la figure de M. Moine, bien que très-fine et très-vraie, bien que modelée avec une remarquable délicatesse, offre plutôt les lignes d'un bas-relief que celles d'une statue. Le mouvement est vrai, quoiqu'il étonne au premier aspect; mais les détails de ce mouvement n'offrent pas, en eux-mêmes, un ensemble complet et satisfaisant. La figure est bonne, mais paraît épisodique. Était-il possible, dans une statue, d'éviter cet inconvénient? y avait-il moyen de donner à l'Ange du jugement dernier un mouvement qui, sans cesser d'être vrai, satisfît l'œil et la pensée, et n'eût pas l'air de se rattacher à des parties absentes? Je le crois. Mais ma conviction ne trouble en rien le mérite réel de la composition de M. Moine. Son Ange, tel qu'il est, demeurera comme un beau morceau d'étude.

Il est fort à regretter que le bénitier de M. Moine ne soit pas dès à présent complet. Le milieu provisoire qui unit l'Église et la Foi ne permet pas de saisir la valeur architectonique de cet ouvrage; ces deux figures allégoriques sont, il est vrai, la portion la plus importante du bénitier; mais on ne comprend pas pourquoi elles sont de niveau, et ces deux gardiennes d'un trésor absent semblent inoccupées. D'après les dessins que nous avons vus, la conque devait être soutenue par deux anges agenouillés et surmontés d'un troisième qui serait débout et les ailes déployées. Ainsi conçu, le bénitier de M. Moine nous paraît une grande et belle chose. Les deux figures latérales que

nous avons au Louvre s'expliquent bien et sont naturellement motivées. Quant à présent, nous ne pouvons parler que du mérite individuel de ces figures. Or, la seule draperie suffirait à fonder la gloire d'un statuaire. Jamais, depuis la Renaissance, l'ébauchoir d'un artiste français n'a trouvé de plis d'une égale souplesse, d'une égale majesté. Après le coton mouillé que nous voyons chaque jour, c'est une consolation d'apercevoir enfin cette draperie ondoyante et fine, qui rappelle, par sa grâce et sa délicatesse, les Parques sculptées au tympan du Parthénon. M. Moine n'a pas copié les fragments du temple grec ; mais en étudiant l'œuvre du sculpteur français, la pensée se reporte involontairement vers l'œuvre de Phidias. La tête de l'Église est d'un caractère grave, et représente bien la volonté impérieuse de la cour pontificale. La tête de la Foi, dont l'attitude exprime l'extase, n'est peut-être pas irréprochable dans la partie supérieure. Le front n'est pas assez riche. Les lignes de ces figures sont heureusement inventées. Séparées du milieu qui les unit, l'Église et la Foi ne paraissent pas assez solidement soutenues. Mais ce défaut disparaîtra, nous l'espérons, quand les trois anges seront achevés.

Est-il vrai, comme on le dit, que M. Thiers, qui avait demandé à M. Moine les modèles de deux bénitiers pour la Madeleine, n'ait pas consenti à l'exécution de ces deux modèles? est-il vrai que, par un incroyable caprice, il ait proscrit ce qu'il avait d'abord admiré? S'il ne s'agissait pas de M. Thiers, une pareille conduite nous semblerait un conte fait à plaisir. Mais nous sommes habitué depuis longtemps aux boutades de M. Thiers. Nous savons avec quel goût, avec quelle sagacité il encourage et protége les arts; nous n'ignorons pas qu'il se plaît surtout à tenir en

réserve des promesses innombrables. Il est donc tout simple qu'après avoir demandé à M. Moine deux bénitiers pour la Madeleine, il considère les modèles comme non avenus; c'est le moyen d'être généreux deux fois. Sur quel favori M. Thiers avait-il jeté les yeux avant de quitter le ministère? à qui avait-il promis les deux bénitiers de la Madeleine? à quelle gloire inconnue sacrifiait-il les douze mille francs déboursés par l'État pour les deux modèles de M. Moine? en acceptant la présidence du Conseil, a-t-il laissé ses instructions à M. Montalivet pour l'achèvement de la Madeleine? le nouveau ministre tiendra-t-il compte de ces instructions, ou bien ira-t-il chercher, parmi ses camarades de collége, un sculpteur qui remplace M. Moine? Il est fâcheux d'avoir à poser de pareilles questions; mais le bon sens parle plus haut que notre volonté, et il est utile de signaler publiquement les scandaleux caprices de M. Thiers. Le modèle exposé au Louvre prescrit à M. Montalivet une conduite bien claire : la faute de M. Thiers est facile à réparer. Que M. Moine termine son second modèle; mais qu'il n'en reste pas là, qu'il demande au marbre l'expression dernière de sa pensée.

L'aiguière et le vase de M. Triqueti ne sont ni meilleurs, ni pires, que la dague sculptée en 1831 par l'auteur. Aujourd'hui, comme il y a cinq ans, M. Triqueti croit être neuf, en imitant, laborieusement, la gaucherie et l'imperfection de la pierre et du chêne taillés au moyen âge par la main d'un ouvrier. Il reproduit en miniature les figures gravées aux chapiteaux des colonnes romanes, ou sur les stalles d'une église gothique; il ne s'aperçoit pas que l'ébauche, acceptable dans un chapiteau, devient monstrueuse en se réduisant. Si quelque chose pouvait justifier le mépris ignorant de la foule pour la sculpture des cathédrales,

à coup sûr M. Triqueti s'acquitterait dignement de cette tâche ; car il excelle à faire la caricature du moyen âge. Si les bas-reliefs qu'il a exécutés pour la Chambre des députés sont conçus dans le même goût que l'aiguière et le vase de cette année, ce doit être une curieuse étude. Est-ce que les portes de la Madeleine sont composées dans le même style que l'aiguière et le vase ? Ce serait là du bronze bien employé.

Le *Dagobert* de M. Duseigneur passerait inaperçu, si l'auteur n'avait affiché, depuis trois ans, une ambition impériale. Après le groupe de *Quasimodo et de la Esmeralda*, après *Satan terrassé par le Rédempteur*, la statue de Dagobert est une chute inintelligible. Que M. Duseigneur se rappelle ses premières espérances, et qu'il compare le présent et le passé. Quand il prenait pour modèle d'une bohémienne le corsage d'une guêpe, il innovait ; quand il séparait Satan du Rédempteur par un énorme rocher, il innovait encore. Mais en sculptant le Dagobert qu'il nous donne cette année, il renonce à l'innovation ; car cette statue, envisagée sérieusement, n'est qu'une copie assez fidèle du Dagobert connu généralement sous le nom de roi de carreau. La ressemblance est frappante et pourrait bien valoir à M. Duseigneur plus d'un éloge empressé. Les joueurs de piquet et d'écarté se plairont à reconnaître, dans le plâtre du Louvre, la bonhomie et l'innocence de ce gracieux monarque. Les amis de la poésie populaire chercheront, sur ces traits immobiles et majestueux, le caractère immortalisé par une complainte inimitable. Ils se rappelleront, avec quelle divine indulgence Dagobert accueille les conseils et les remontrances du grand saint Éloi. Sous ce rapport, la statue de M. Duseigneur mérite l'attention de la critique ; car il est malheureusement vrai

que les artistes français dédaignent de tremper leur génie aux sources populaires, et se tiennent obstinément renfermés dans le cercle des traditions classiques. M. Duseigneur, en dérogeant à l'usage consacré, croit sans doute faire preuve de hardiesse, il n'a pas absolument tort. En luttant avec le roi de carreau et la complainte du grand saint Éloi, il sort évidemment des routes battues. Malheureusement il engage le combat avec des armes inégales. Pour vaincre d'aussi terribles adversaires, il ne serait pas inutile de concevoir et d'exécuter des chairs et des vêtements un peu plus précis que les ornements d'un manche de couteau; c'est ce que M. Duseigneur nous paraît avoir entièrement oublié. Que si, contre notre attente, il nous accusait d'injustice, nous avouerions humblement que le sens mystérieux de cette statue dépasse les limites de notre intelligence.

M. Mercier, qui jusqu'ici ne s'était fait connaître que par des bustes assez correctement composés, débute cette année par une étude de femme endormie et un groupe tiré des *Martyrs*. Les artistes éminents ne se pressent pas sous les voûtes du Louvre, les statuaires surtout sont bien rares aujourd'hui; c'est pourquoi l'un des premiers devoirs de la critique est d'encourager, autant qu'il est en elle, tous les hommes sérieux et persévérants qui se vouent à cette forme de l'art. Mais nous serions coupable si nous épargnions les réprimandes aux jeunes gens sûrs d'eux-mêmes, qui se glorifient dans leurs espérances, comme s'ils avaient déjà peuplé de leurs créations toutes les galeries et tous les monuments du royaume. C'est leur rendre un service signalé que de les réveiller en sursaut au milieu de leurs songes dorés. M. Mercier est du nombre de ces jeunes gens. Son groupe et son étude attestent malheureusement

une sécurité sans bornes. La femme qu'il a représentée endormie ne mérite aucun reproche particulier, mais bien tous les reproches à la fois. Le marbre de ce morceau est taillé avec un aplomb imperturbable ; le ciseau n'a pas trahi l'ébauchoir ; toutes les formes sont d'une rondeur désespérante. Les joues et les hanches, la gorge et les épaules sont traitées dans le même style, et semblent défier la vie d'atteindre le modèle. *Eudore et Cymodocée* méritent un blâme encore plus sincère ; car l'épisode choisi par M. Mercier, l'un des plus touchants du poëme, se prêtait admirablement à toutes les conditions de la statuaire ; la jeune chrétienne se réfugiant dans le sein de son amant, pour échapper au tigre dont les chaînes viennent de tomber, offrait le motif d'un groupe bien ordonné ; la passion empreinte sur les deux visages ne s'opposait pas à l'harmonie des lignes. M. Mercier n'a tenu aucun compte de ces incontestables avantages ; il a disposé les deux martyrs comme les deux branches d'un compas, de telle sorte que Cymodocée tombe sur Eudore, mais ne se jette pas dans ses bras. Au lieu d'un groupe, nous avons deux statues qui trébuchent. S'il est vrai, comme on le dit, que M. Mercier soit élève de MM. Ingres et Pradier, il a bien mal profité des leçons qu'il a reçues ; car l'illustre auteur de l'*Apothéose d'Homère* ne lui pardonnerait assurément pas *Eudore et Cymodocée ;* il ne lui pardonnerait pas d'avoir traité si légèrement l'une des scènes les plus graves de la poésie moderne ; et M. Pradier lui conseillerait, sans doute, d'apprendre à modeler un bras, avant de chercher dans le, marbre une figure entière.

Il est visible que M. Mercier ne doute de rien, qu'il croit avoir touché, dès à présent, les dernières limites de son art ; c'est pourquoi nous devons être sans pitié pour

lui. Si quelque chose peut corriger son étrange présomption, c'est à coup sûr l'inflexible sévérité de la critique. Le jour où il deviendra timide, la critique sera indulgente pour lui.

Hercule enlevant Alceste, de M. Jacquot, vaudra sans doute à l'auteur une place à l'Institut. Il serait difficile, je crois, de rencontrer une composition conçue ou exécutée à moindres frais. M. Jacquot, pour ne pas se compromettre, s'est imposé la loi de ne rien inventer ; il a copié servilement, selon ses forces, bien entendu, c'est-à-dire en l'alourdissant, l'*Ajax* de feu Dupaty. Or, l'*Ajax* est entré à l'Institut; pourquoi l'*Hercule* n'y entrerait-il pas ? Le groupe de M. Jacquot est fort inférieur au modèle qu'il veut reproduire, mais il peut se comparer, sans injustice, au *Cadmus* que la liste civile a récemment placé aux Tuileries. En additionnant l'*Hercule* de cette année et l'*Odalisque* du même auteur, envoyée au Louvre il y a cinq ans, je pense qu'on trouverait une somme égale au mérite de Dupaty. Vous dire comment M. Jacquot, après avoir pétri, sous le nom d'une femme, une masse monstrueuse que les badauds admiraient, s'est avisé d'attaquer l'une des plus belles conceptions d'Euripide ; comment, après avoir lutté avec les lithographies grossièrement libertines de Maurin, il est allé chercher dans la tragédie grecque le sujet d'un groupe mythologique, serait une tâche au-dessus de ma pénétration. Dans l'œuvre de M. Jacquot, *Alceste* ne vaut pas même l'*Odalisque*, par une raison toute simple, c'est que l'auteur n'avait rien à copier. Quant à l'*Hercule*, je n'ai rien à en dire, si ce n'est qu'il était difficile de dévaliser plus hardiment Dupaty. Ce n'est pas là, je l'avouerai, un mérite très-recommandable aux yeux de la critique. Mais la quatrième classe de l'Institut pourrait

bien en juger autrement ; et, comme il est assez malaisé de continuer la tradition en l'interprétant, de se montrer fidèle au culte des maîtres en élargissant le champ de l'art, il n'y a rien d'invraisemblable à supposer que ces messieurs verront, dans le plagiat de M. Jacquot, un témoignage de respect pour Dupaty.

Si nos prévisions se réalisent, si M. Jacquot revêt prochainement le costume glorieux de la quatrième classe, nous n'aurons pas la maladresse de nous plaindre, car ce choix est justifié d'avance par le groupe d'*Hercule et Alceste*.

Nous avons enfin cette année le beau lion de M. Barye. Le modèle exposé il y a trois ans a été parfaitement rendu par Honoré. Le praticien le plus habile n'aurait sans doute pas traduit aussi fidèlement la pensée de l'artiste ; c'est pourquoi nous nous félicitons que cet ouvrage n'ait pas été exécuté en marbre. Il y a dans la manière de M. Barye une précision, une réalité de détails qui dérouteraient les habitudes du ciseau. Le bronze est plus docile, et lorsqu'il prend la place de la cire, lorsque la cire elle-même a été retouchée par le statuaire, l'œuvre définitive conserve tout le charme de la glaise, et semble sortir des mains de l'auteur. Il ne serait pas difficile à M. Barye de former des élèves, qui, sous sa direction, tailleraient le marbre en vue de la réalité, et substitueraient aux masses convenues les détails de la nature. Mais, pour arriver à ce résultat, il faudrait des occasions nombreuses, et jusqu'ici les occasions ont manqué. En attendant qu'il plaise à l'intendant de la liste civile de fermer les Tuileries aux lions d'ornement, c'est-à-dire aux lions inoffensifs de M. Plantard, qui sont des lions de carnaval, M. Barye fera bien de préférer le fondeur au praticien. Je sais que plusieurs personnes, dont l'opinion est comptée pour quelque chose, reprochent

à l'auteur de créer des animaux terribles, et tremblent de voir les Tuileries transformées en ménagerie ; mais qu'elles se rassurent et se confient au goût éclairé de M. Fontaine. Le maçon qui a porté la main sûr l'œuvre ingénieuse de Philibert Delorme placera toujours, entre les parterres et les fossés qu'il multiplie, assez d'animaux paisibles et innocents pour contenter les promeneurs poltrons. Pour nous, qui ne demandons pas au lion le visage poli d'un courtisan, les lèvres pincées d'un diplomate, nous ne trouvons qu'un défaut dans les ouvrages de M. Barye : l'impitoyable réalité. C'est la nature prise sur le fait ; mais comme le bronze n'a pas à sa disposition toutes les ressources de couleur et de mobilité que possède la nature, nous persistons à croire que les ouvrages de M. Barye seraient d'un effet beaucoup plus puissant, s'il consentait à l'exagération et au sacrifice. A cette double condition, il serait moins *réel*, mais il serait plus *vrai*. En négligeant les parties secondaires, il concentrerait l'attention sur les parties importantes. Artiste heureux s'il en fût, puisqu'il n'a pour être complet qu'à supprimer la moitié de ses efforts !

Il est vrai que, malgré cette réalité littérale, M. Barye trouve pour ses figures des attitudes énergiques ; mais sans protester contre le succès, je maintiens mon avis ; je crois que ses figures s'enrichiraient par le sacrifice. Et quoique le groupe en pierre envoyé cette année par l'auteur semble réfuter la préférence que j'accorde au bronze, je suis sûr qu'après une comparaison studieuse la majorité se prononcerait pour moi. Le groupe en pierre est d'un travail simple et pur, mais il est loin de la précision et de la finesse du bronze.

Pour que rien ne manquât au triomphe de M. Barye, MM. Fratin et Fauginet ont pris soin de placer à côté du

lion admirable dont nous parlons plusieurs ébauches monstrueuses qui n'appartiennent à aucun degré de l'échelle animale, mais que ces messieurs rangent, je ne sais trop pourquoi, dans la classe des chevaux, des lions et des tigres. Un tigre tenant une proie, de M. Fratin, me paraît surtout digne d'attention. Il y a, dans la tête de cette figure sans modèle, quelque chose qui rappelle les métamorphoses de Grandville; ceci soit dit sans injure pour Grandville! car nous ne serons jamais assez aveugle pour comparer le dessin pâteux et incorrect de M. Fratin au dessin pur et hardi du jeune artiste qui compose aujourd'hui, pour le plus populaire de nos poëtes, pour Béranger, des illustrations inimitables. Mais j'affirme seulement que le tigre de M. Fratin a, dans la tête, l'expression d'un portier mécontent. Ce n'est pas précisément une tête humaine, à coup sûr ce n'est pas une tête de tigre : c'est, à la finesse près, une des métamorphoses dont je parlais tout à l'heure; un portier qui, à force de grogner contre l'avarice des locataires, a fini par dépouiller tous les traits du masque humain, et s'est peu à peu identifié avec le tigre. Si par hasard, ce que nous ignorons, M. Fratin avait voulu réaliser une idée comique, nous le remercierions sans répugnance, mais en même temps nous le renverrions aux métamorphoses de Grandville, en le priant de compléter ses études.

M. Fauginet, dans son *Chasseur africain combattant une lionne*, est resté bien au-dessous de M. Fratin. Il ne peut pas alléguer comme lui l'intention comique. Les figures de ses deux modèles, car nous possédons l'œuvre en double épreuve, bronze et plâtre, ne s'élèvent pas jusqu'à la musculature du quadrupède. L'homme et la lionne ressemblent à deux anguilles mal pétries par un créateur insouciant. Que M. Fauginet aille donc à l'école de M. Fratin.

V

Peinture. — MM. Horace Vernet, Couder et Monvoisin.

M. Horace Vernet occupe un espace immense au Salon de cette année, et non-seulement il a couvert de peinture plusieurs centaines de pieds carrés, mais encore, s'il faut en croire ses amis et ses panégyristes, il lui a fallu, pour achever cette prodigieuse besogne, moins de temps qu'au tisserand pour croiser les fils de la toile. Il paraît que l'auteur ambitionne la fourniture générale des musées royaux, et qu'il veut prouver d'une façon irrécusable la célérité de son pinceau. Si les causeurs disent vrai, nous devons plier le genou devant M. Horace Vernet et demander pour lui un brevet d'invention ; car son nom mérite d'être inscrit à côté de celui de James Watt dans l'histoire de l'industrie européenne. Il est permis, sans exagération, de voir dans le pinceau de M. Horace Vernet une machine de la force de cent soixante chevaux, et lorsqu'il aura épuisé la durée de son brevet, lorsque, grâce à la fécondité fabuleuse de ses procédés, il sera devenu propriétaire de deux ou trois départements, j'espère qu'il publiera son secret et daignera former des élèves. S'il plaît à M. Horace Vernet, et si le gouvernement, enrichi par la paix, ne lésine pas, Paris deviendra la plus belle ville du monde; toutes les rues seront ornées de peinture; toutes les maisons, depuis le premier jusqu'au troisième étage, offriront aux regards

des passants les épisodes les plus glorieux de l'histoire française. Les pères de famille pourront, le dimanche, en se promenant avec leurs enfants, leur enseigner les annales de leur pays; chemin faisant, ils leur montreront, sur les murs, les guerriers et les hommes d'État qui ont défendu l'intégrité du territoire et conquis les droits politiques dont nous jouissons aujourd'hui. Quel temps que celui où l'histoire sera écrite dans les rues! quel avenir pour la tribune parlementaire!

En attendant que M. Horace Vernet nous assure ces glorieux bienfaits, parlons de ses batailles, et remercions la liste civile qui a bien voulu nous permettre de les contempler pendant toute la durée d'avril. C'est une générosité que nous ne saurions trop louer, c'est un beau début pour M. le baron Fain.

Nous ignorons pourquoi la *Bataille de Fontenoy*, qui porte la date de 1828, n'avait pas encore paru au Louvre. Cette toile n'a pourtant rien de séditieux, et ne peut inspirer au peuple aucune coupable pensée. Est-ce par modestie que M. Horace Vernet s'est abstenu de la montrer? A-t-il craint d'affliger ses rivaux, et de jeter le découragement dans l'âme des jeunes artistes de France? Nous aurions peine à comprendre une pareille abnégation. Quel que soit, d'ailleurs, le motif mystérieux qui a soustrait, pendant si longtemps, à la curiosité publique l'œuvre colossale de M. Horace Vernet, ne jalousons pas notre plaisir, et récréons nos yeux du spectacle de cette bataille, comme si nous avions obtenu les prémices de la composition.

« 11 mai 1745. Le maréchal de Saxe présente à Louis XIV les trophées de la victoire. » Nous copions le livret. Nous aimons à croire que M. Horace Vernet ne partage pas l'erreur du livret et ne prolonge pas jusqu'en 1745 la vie

de Louis XIV. Il nous semble que soixante-dix-sept ans sont déjà un chiffre fort honorable pour un roi qui aimait le plaisir. A moins que la chose ne fût exigée par la volonté impérieuse de l'épopée, je ne conseille à personne d'attribuer à Louis XIV une existence plus que séculaire. Il est fâcheux qu'il se trouve, dans l'administration du Musée, des hommes assez ignorants pour ne pas relever une faute aussi grossière.

Je l'avouerai sans hésitation, *Philippe-Auguste à Bovines*, qui a précédé d'un an, si j'ai bonne mémoire, la *Bataille de Fontenoy*, n'offrait pas à la critique la plus prévoyante les éléments d'une conjecture raisonnable sur l'ouvrage qui devait suivre. L'interpellation, très-peu authentique, adressée par le monarque français aux seigneurs de son armée n'avait fourni à M. Horace Vernet qu'une page froide et inanimée. Mais il pouvait répondre aux mécontents: J'ai fait de mon mieux, j'ai rempli le programme que j'avais accepté; ce n'est pas ma faute s'il plaît aux courtisans de Charles X de peupler les salles du conseil d'État d'anecdotes controuvées; je défie les plus habiles de tirer d'un pareil sujet un tableau plus vivant et plus héroïque. Malgré la jactance de la réponse, la critique eût été forcée de se montrer indulgente pour l'impuissance docile. Mais la bataille de Fontenoy n'est pas, comme le mot de Philippe à Bovines, un programme sans entrailles et qui résiste au génie; pour un peintre vraiment digne de ce nom, il y a là, je ne dirai pas une scène épique, car les guerres de Louis XV ont eu rarement ce caractère, mais le sujet d'un tableau élégant, énergique, varié par des accidents nombreux, coupé par des épisodes sanglants ou pathétiques. Le type de cette bataille ne rappelle en rien les massacres du moyen âge; les armées françaises, depuis la Régence

jusqu'à la Convention, se battaient par point d'honneur et allaient à la tranchée comme au bal. La bataille de Fontenoy, en particulier, fut remarquable par la mutuelle courtoisie des généraux ennemis. Est-il possible, en regardant la toile de M. Horace Vernet, de deviner que la scène se passe sous Louis XV? A l'exception des costumes, y a-t-il dans ce tableau quelque chose qui rappelle Fontenoy? Certes, nous ne sommes pas de ceux qui demandent à la peinture toutes les expressions multiples et successives qui n'appartiennent qu'à la poésie; nous ne croyons pas que la couleur puisse lutter avec la parole; mais il nous semble que la peinture, qui n'a qu'un moment à exprimer, doit apporter, dans le choix de ce moment, une sévérité lente et dédaigneuse, et ne concentrer sa force et sa volonté que sur un épisode important. Quoique cette loi soit fondée sur la raison, quoiqu'elle repose sur l'expérience de plusieurs siècles, M. Horace Vernet ne paraît pas l'avoir entrevue, car il a composé sa bataille avec une remarquable insouciance. Uniquement préoccupé de l'espace qu'il avait à couvrir, il est resté fort au-dessous d'*Arcole*, de *Jemmapes* et de *Montmirail*. Dans ses esquisses militaires, qui ont eu, sous la Restauration, le succès d'un pamphlet, il disposait habilement les masses et les personnages, et s'il ne s'élevait pas jusqu'à la hauteur de son sujet, du moins il ne l'esquivait pas. Dans la *Bataille de Fontenoy*, il a renoncé à ses habitudes, à son ingénieuse vivacité, à l'art de grouper autour de l'action principale des épisodes vrais et touchants; il n'a eu en vue que la valeur géométrique de ses figures, et il semble s'être proposé pour tâche unique de signer une toile plus grande que les *Noces* du Véronèse.

L'impression produite par cet ouvrage est difficile à

caractériser. A coup sûr ce n'est pas une bataille. Les blessés qui se voient à gauche et qui saignent sur une paille toute neuve, les femmes éplorées qui s'empressent autour des mourants, ne suffisent pas à établir la nature militaire de l'action. Qu'est-ce donc que cet ouvrage? A mon avis, c'est un rendez-vous de chasse. Les personnages, réunis sous un cerisier paisible, attendent pour partir que le bois ait été battu, ils se félicitent sur la beauté de la journée, sur le gibier qu'ils espèrent; ils se complimentent sur la vitesse et la santé de leur meute, et se promettent au retour un souper joyeux et splendide. Si M. Horace Vernet, au lieu de nous donner cette toile pour la bataille de Fontenoy, eût borné son ambition à nous l'offrir comme un rendez-vous de chasse, comme une société de jeunes courtisans se préparant à forcer un cerf dix cors, assurément notre devoir serait de louer son adresse et d'exalter l'intelligence qu'il aurait déployée dans la représentation de cette scène. Mais nous ne pouvons consentir à l'échange qu'il nous propose, et prendre son grand-veneur pour un maréchal de France.

Dans la *Bataille d'Iéna*, le sujet, mieux défini, ou du moins plus heureusement indiqué, permettait au peintre de retrouver ses anciennes franchises. A la vérité, le programme donné par la liste civile n'est qu'un épisode de la bataille; mais cependant il était possible d'élever l'anecdote jusqu'à l'histoire. Pour atteindre le but dont l'administration ne paraît pas se soucier, mais que l'artiste ne doit pas oublier un seul instant, il n'eût pas été hors de propos de peindre sérieusement le héros principal de la scène, de donner à l'attitude et au visage de Napoléon la brusquerie et l'étonnement qui conviennent au maître; mais M. Horace Vernet aurait cru empiéter sur ses futures

improvisations, en essayant, comme nécessaire, l'expression dont je parle. S'il s'arrêtait à de pareilles niaiseries, s'il gaspillait son temps dans ces études laborieuses, les vingt-quatre heures de la journée ne lui suffiraient bientôt plus ; la vitesse prodigieuse de sa main deviendrait inutile ; il serait forcé d'ajourner les innombrables demandes dont il est assiégé ; il abandonnerait, pour une gloire incertaine, la valeur positive des ouvrages qu'il multiplie sans se lasser. Ces objections, je le reconnais volontiers, ont de quoi dérouter les parleurs de salon. Mais dût-on m'accuser de puritanisme, je persiste à les considérer comme nulles. Puisque Napoléon est troublé dans sa méditation par une parole imprudente, il fallait se résigner à peindre sur son visage l'impatience et la surprise, ou renoncer à traiter le sujet proposé. Sans doute l'expression d'un sentiment passager présentait des difficultés réelles, et obligeait l'artiste à des efforts multipliés ; sans doute il était nécessaire de montrer, dans le regard des autres acteurs, l'attention et la crainte ; mais tous ces obstacles n'étaient, à vrai dire, que les éléments d'un problème unique, à savoir : le reproche adressé par Napoléon au jeune vélite qui voulait marcher avant l'ordre de son général. M. Horace Vernet, résolu à escamoter Iéna comme il avait escamoté Fontenoy, a volontairement omis tout ce qui constituait le sujet du tableau. Pour l'acquit de sa conscience, il a placé à droite du spectateur une demi-douzaine de profils militaires ; mais je crois que s'il eût trouvé moyen de garnir sa toile à moindres frais, il se fût dispensé avec empressement de cette condition onéreuse. Quant à Napoléon, je ne puis mieux le caractériser qu'en le comparant à un palefrenier qui part pour une promenade matinale.

La *Bataille de Friedland* est moins animée encore que

la *Bataille d'Iéna*. Je suis tenté de croire que M. H. Vernet, en habile courtisan, a voulu prouver aux beaux esprits de la liste civile, que les programmes rédigés pour le musée de Versailles, bien que naïfs jusqu'à la niaiserie, pouvaient encore être perfectionnés d'une façon remarquable; que tous les épisodes inoffensifs détachés de l'épopée impériale renfermaient, en eux-mêmes, le germe d'une maladie dangereuse qui s'appelle l'enthousiasme; et qu'il y aurait double gloire et double profit à réduire toutes les scènes, quelles qu'elles fussent, aux proportions d'un rapport de chancellerie. C'est pour accomplir ce dessein, digne d'une grande âme, qu'il a encadré le profil du général Oudinot dans un ourlet de lumière blafarde, et qu'il a plongé les autres figures dans une pénombre mystérieuse. Il a pris soin de reléguer sur un point éloigné, à peine perceptible, tout le bruit de la bataille; il a exilé, vers le fond de la toile, le jeu sanglant où les peuples de l'Europe aventuraient leurs destinées, et n'a placé devant les yeux du spectateur qu'une demi-douzaine de personnages bien paisibles, bien graves, qui causent ensemble comme s'ils se rencontraient dans une allée du bois de Boulogne. Avec la meilleure volonté du monde, il est impossible de deviner ce qui se passe à une lieue de là; car le regard le plus attentif ne surprend pas, sur la physionomie de ces impassibles acteurs, le secret de la pièce où ils sont engagés. Je ne connais qu'un seul tableau qui puisse être mis sur la même ligne que la *Bataille de Friedland*, c'est la *Prise du Trocadero*, de M. Paul Delaroche. Dans cette toile, en effet, comme dans celle de M. Horace Vernet, tous les personnages sont immobiles et glacés, et ressemblent plutôt à des ombres qu'à des hommes. Si l'auteur de *Friedland* a conçu le projet que je lui attribue, s'il a voulu désarmer

l'histoire et la civiliser, s'il a résolu de l'apprivoiser et de lui donner les manières de la bonne compagnie, je suis forcé de proclamer son triomphe ; car jamais promeneur de l'allée de Madrid, caracolant près d'une calèche découverte, ne s'est penché vers l'oreille d'une femme plus indolemment que Napoléon vers le général Oudinot. L'empereur ne commande pas, il a dépouillé la rusticité du soldat de fortune, il s'incline doucement pour chuchoter une épigramme qui perdrait beaucoup à être entendue ; il est discret comme un homme bien élevé, et semble prier Oudinot de ne pas le trahir. Ce tableau, j'en ai l'assurance, ne réveillera pas l'ardeur militaire de la jeunesse française, il ne suscitera pas d'ennemis à la politique pacifique du cabinet. Mais comment récompenser l'auteur du chef-d'œuvre ?

La *Bataille de Wagram* est plus étonnante qu'*Iéna* et *Friedland*. En effet, dans ces deux dernières toiles, Napoléon, quoique dépouillé de sa grandeur historique, est du moins représenté dans une attitude significative, et le mouvement de la figure, bien que vulgaire et trivial, peut à la rigueur s'expliquer. Mais dans *Wagram* la chose devient impossible. L'attitude de Napoléon, dans cette toile singulière, est celle d'un conscrit prenant sa première leçon d'équitation. C'est à peine si la lorgnette placée dans la main du héros ébranle notre conviction. Je ne parle pas du cheval, qui, malgré la réputation toute spéciale de l'auteur, est loin d'être d'aplomb sur ses jambes ; car ce reproche pourrait s'appliquer, avec une égale justesse, aux chevaux d'Iéna et de Friedland. Dans Iéna surtout, le cheval de Napoléon ne pourrait exécuter le mouvement que le peintre lui attribue, sans s'estropier d'une façon irrémédiable. Pour croire avec le livret que Napo-

léon, dans la toile de Wagram, observe l'effet d'une batterie, il faudrait plus que de la complaisance; car le mouvement de la figure n'est pas un mouvement studieux et réfléchi. Placé, comme il l'est, sur une éminence, Napoléon n'a pas besoin d'étendre les jambes et de se dresser sur les étriers, il n'est pas forcé de tourner les genoux en dehors comme un cavalier de quinze jours; il est probable, au contraire, que, pour observer l'effet d'une batterie, il prendra l'attitude la moins pénible, c'est-à-dire qu'il se penchera sur le cou de son cheval ou du moins qu'il inclinera la poitrine. En vérité, plus je regarde les batailles de M. Horace Vernet, et plus je désespère de comprendre le but qu'il s'est proposé. A moins de m'arrêter aux conjectures que j'ai indiquées, à moins de croire qu'il a voulu ramener l'histoire héroïque de l'Empire aux proportions de la plus mesquine bourgeoisie, je suis forcé de renoncer à l'explication de ces énigmes enluminées. Il m'est arrivé plus d'une fois de voir, aux environs de Paris, dans les auberges de village, des batailles impériales représentées sur papier peint, et je dois à la justice de déclarer que les auteurs anonymes de ces compositions avaient sur M. Horace Vernet un immense avantage, celui de la clarté.

En expiation de *Fontenoy*, d'*Iéna*, de *Friedland* et de *Wagram*, M. Horace Vernet nous a donné une *Chasse dans le désert de Sahara*. Cette petite toile n'est pas un modèle de correction, mais je la trouve très-supérieure aux batailles bourgeoises que je viens d'analyser. L'auteur a trouvé, pour une chasse au sanglier, des mouvements animés et militaires; il y a dans cette singularité une leçon évidente : M. Horace Vernet ne doit plus toucher à l'histoire; mais il sera, nous l'espérons, nommé prochainement premier peintre des chasses royales.

Nous avons été agréablement surpris en voyant la *Bataille de Lawfeldt* de M. Auguste Couder. D'après les précédents ouvrages de l'auteur, nous ne le jugions pas capable d'exécuter la toile qu'il a envoyée cette année. La composition n'a rien d'inattendu ; elle se distingue par une grande sagesse, par une exemplaire sobriété ; elle accuse chez M. Couder cette imagination tiède et paisible qui permet le sommeil sans rêves ; mais il y a, dans l'exécution, plusieurs détails avec lesquels le pinceau de M. Couder n'a pas eu l'occasion de se familiariser. Ce n'est pas en réunissant dans un cadre de trois pieds tous les épisodes de *Notre-Dame de Paris*, que l'artiste a pu étudier la forme et la musculature du cheval ; or, assurément, la partie la plus remarquable de la nouvelle toile envoyée par M. Couder n'est pas la peinture des acteurs. Louis XV et le vicomte Ligonier sont dessinés avec une précision très-ordinaire, et ne suffiraient pas à fixer l'attention. Les chevaux seuls méritent une mention particulière. Mais les chevaux appartiennent-ils à M. Couder ? C'est une question qui se présente naturellement, et sans vouloir admettre, comme irrécusables, les différentes versions qui circulent dans les ateliers, nous sommes forcé de les recueillir. On dit que M. Couder a confié à l'un de ses élèves la peinture entière des chevaux de son tableau ; le jeune homme dont il a mis le talent à contribution parcourt depuis longtemps les haras de la France, et quoique son nom ne soit pas encore populaire, cependant nous avons, de lui, plusieurs dessins lithographiés à l'encre, qui révèlent une sévère étude de la nature. Si ce bruit était justifié, si M. Couder n'avait ni dessiné ni peint un seul des chevaux de sa toile, il y aurait deux personnes à blâmer, M. Couder qui n'aurait pas craint de se laisser complimenter pour l'œuvre d'autrui, et l'auteur anonyme

de ces chevaux admirés, qui, par une modestie excessive, s'abstient de montrer sous son nom ce qu'il sait faire. Nous répugnons à condamner M. Couder sur un simple ouï-dire; mais la version que nous publions aujourd'hui était déjà fort accréditée avant l'ouverture du salon, et malheureusement nous devons ajouter qu'elle réunit toutes les conditions de la vraisemblance; car l'élève auquel nous faisons allusion est le seul artiste, aujourd'hui, qui traite les chevaux dans un style réel, le seul qui, sans atteindre à l'énergie de Géricault, demeure constamment supérieur aux lazzis de M. Horace Vernet. La plupart des peintres d'aujourd'hui n'ont étudié les chevaux que sur nos boulevards ou au bois de Boulogne; l'élève de M. Couder, que nous regrettons de ne pas voir débuter pour son compte, a rempli ses cartons de dessins variés et originaux : il ne confond pas un cheval de brasseur et un cheval de bataille, et ce mérite, à l'heure où je parle, est assurément fort rare. Quelle que soit la valeur de ces conjectures, que nous ne garantissons pas, mais que nous reproduisons fidèlement, il est certain que sans la réalité des chevaux placés à gauche du spectateur, la toile de M. Couder serait à peine remarquée. Ce n'est pas que ces chevaux soient irréprochables sous le point de vue pittoresque; ils sont habilement copiés sur la nature, mais la pâte en est lourde, et les lignes manquent d'élégance. Quant aux personnages du tableau, nous avouons en toute humilité que leur pantomime n'est pas claire, et sans le secours du livret, nous aurions pu hésiter longtemps avant de deviner la bataille de Lawfeldt. Ajoutons, pour être juste, que cette obscurité ne doit pas être imputée tout entière à M. Couder. La meilleure moitié de la faute appartient à la liste civile. Pourquoi demander au peintre, non pas la bataille elle-même,

mais une anecdote philanthropique, inventée peut-être après coup pour élever Louis XV au rang de philosophe? L'anecdote ne convient pas aux toiles de vingt pieds; dans un pareil espace, le peintre est obligé de présenter, outre les deux interlocuteurs, plusieurs personnages secondaires qui éparpillent l'attention et enfouissent le sujet. Toutefois, la toile de M. Couder est fort supérieure aux batailles de M. Horace Vernet. Nous laissons à la conscience du signataire le soin de peser les éloges que nous lui adressons.

M. Monvoisin, par une faveur toute spéciale, avait à peindre une véritable bataille. M. Montalivet ne l'avait pas renfermé, comme M. Couder, dans les limites de l'anecdote. Le moment choisi par l'intendant de la liste civile est celui où le maréchal de Villars attaque et enlève, à la tête de ses troupes, les retranchements de l'armée ennemie. A la vérité je ne pénètre pas les motifs de la préférence accordée à M. Monvoisin; car Notre-Dame de Paris offrait autant de garantie que Sixte-Quint jetant sa béquille. Il était même permis de craindre que M. Monvoisin, qui avait traité dans les proportions de l'histoire une anecdote digne tout au plus d'une aquarelle, ne comprît pas toute la grandeur du sujet qui lui était proposé. Mais nous sommes habitué, depuis longtemps, à voir les travaux de la liste civile distribués comme les numéros d'une loterie. Souvent je suis tenté de croire que les tableaux et les statues destinés à l'embellissement des maisons royales se tirent à la plus belle lettre, tant il y a de clairvoyance et de sagacité dans les choix de l'administration. Cependant M. Monvoisin, sans avoir mérité la bataille de Denain, pouvait justifier la faveur qui lui était accordée, renoncer à ses vieilles habitudes, se renouveler par un effort violent, et faire, sinon un tableau excellent, car une pareille tâche est au-dessus

de ses forces, du moins un tableau raisonnable. En consultant les hommes du métier sur la disposition des masses militaires, il lui était facile de reproduire la bataille de Denain à la manière du *Moniteur*. S'est-il seulement élevé jusque-là? Y a-t-il dans la toile de M. Monvoisin, je ne dis pas de la grandeur, mais du bon sens? La foule qui, chaque soir, garnit les galeries de Franconi, ne se fait pas prier pour admirer la bataille de Denain, car elle y retrouve les couleurs bariolées, les attitudes emphatiques qui assurent au mimodrame une si facile popularité. Mais ceux qui n'ont pas le bonheur de se complaire dans le spectacle équestre du boulevard du Temple, et qui exigent d'une composition historique autre chose qu'une confusion symétrique, cherchent vainement dans la bataille de M. Monvoisin l'intérêt et l'animation. Il n'y a pas un groupe sur lequel les regards puissent se concentrer, pas une tête dont le type gracieux ou énergique excite la rêverie ou l'enthousiasme, pas un acteur dont la jeunesse ou la majesté se grave profondément dans la mémoire.

La couleur générale de cette bataille est criarde ; les tons les plus opposés sont rapprochés l'un de l'autre comme à plaisir, et s'égorgent impitoyablement. Quant à la pâte des vêtements et des chairs, c'est quelque chose qui ne ressemble ni à la peau ni à l'étoffe ; c'est une pâte molle qui cèderait sous le doigt, et dans laquelle la main la plus habile ne pourrait réussir à tailler un homme ou un manteau. L'œil se promène indolemment d'un bout à l'autre de la toile sans trouver où s'arrêter, car c'est partout, et à tout propos, la même insignifiance et la même prétention. Les costumes eux-mêmes, qui ne valent pas, j'en conviens, ceux du dix-septième siècle, mais qui, cependant, ne sont pas dépourvus d'élégance, les costumes de 1712 sont de-

venus, sous le pinceau de M. Monvoisin, de ridicules travestissements. Il paraît qu'il n'a pas cru pouvoir se contenter des gravures du temps, et qu'il a voulu les embellir et les rectifier à sa manière. Peut-être s'est-il inspiré de la Comédie-Française; et si cette conjecture était vraie, s'il avait consulté pour sa bataille la garde-robe de Guiaud ou de Saint-Aulaire, nous serions obligé de reconnaître qu'il n'est pas resté au-dessous de son modèle.

VI

MM. Gros, Bellangé et Lami.

On a dit que Gros était mort victime de la critique; pour ma part, je suis loin de le penser. Il n'y a pas dans toute l'école française un artiste plus heureux que Gros, qui ait joui de son vivant d'une gloire plus éclatante. La génération à laquelle nous appartenons n'a pas oublié le laurier suspendu au cadre de Jaffa; et certes un pareil honneur, décerné au peintre par ses émules, ne ressemble pas à la méconnaissance. Pendant toute la durée de l'Empire, les salons et la presse furent à peu près unanimes dans leur empressement à louer Gros. Mais il était dans la destinée de cet artiste éminent de subir la loi commune; il avait dépensé dans trois ouvrages admirables tout le feu de son génie, il était condamné à se survivre; il avait touché aux limites de sa puissance, il ne lui était pas donné d'aller au delà. Toutes les œuvres qu'il a produites sous la Restauration, sans excepter même la *Coupole de Sainte-Geneviève*,

semblent à peine un souvenir lointain de ses premières années. Quoiqu'il ait trouvé pour Charlemagne et pour Wittikind une majesté, une énergie singulière, cependant il est visible qu'en peignant cette immense composition, il n'avait plus l'abondance et la verve d'Eylau, d'Aboukir et de Jaffa. Pourtant la peinture de cette coupole fut vantée comme les *Loges*, comme la chapelle Sixtine. Les hommes sérieux, qui, sans refuser leur estime à cet ouvrage, se préservèrent de l'enthousiasme, furent à peine écoutés et ne songèrent pas à troubler la joie du triomphateur. L'artiste fut magnifiquement récompensé; mais au moment où il recevait cent mille francs pour sa coupole, il ne méritait plus le laurier de Jaffa. Chargé de décorer un plafond du musée Charles X, non-seulement il descendit au-dessous de lui-même, mais encore au-dessous de la médiocrité. Dans *la Grèce invoquant le secours de la France*, il ne trouva que le sujet d'une composition vulgaire, et qui n'eût pas honoré le plus maladroit de ses élèves. Il entreprit le portrait de Charles X passant une revue, et, comme s'il eût oublié ses beaux chevaux d'autrefois, il plaça le roi sur un cheval de carton. Il épuisa les dernières couleurs de sa palette sur les divinités mythologiques, il passa du rose au violet, du violet au bleu; chacune de ces œuvres énervées fut accueillie par un silence respectueux. Mais le peintre ne parut pas comprendre la générosité de ses anciens admirateurs; il se remit à l'œuvre comme pour lutter avec les jeunes gens qui avaient pris sa place; il enfanta, dans un jour maudit, une composition plus que ridicule, une scène qui réalisait l'idéal du grotesque. Force fut aux lèvres les plus obstinées de s'ouvrir et de livrer passage au rire bruyant et mérité. La critique reprit ses droits et ne balança plus à se prononcer. Elle déclara fran-

chement que l'heure du repos avait sonné pour l'artiste sexagénaire. Gros se révolta contre l'arrêt, et préféra le suicide à la résignation. Dans ce malheur que nous déplorons, la critique n'a rien à se reprocher; elle a été juste pour les œuvres admirables, indulgente pour les œuvres médiocres, sévère, mais sévère sans aigreur, pour l'œuvre inacceptable. Que les orgueils blessés que nous coudoyons tous les jours prennent la mort de Gros pour thème de leurs lamentations, qu'ils pleurent, dans leurs strophes bouffies, le génie déchiré par les dents d'une meute envieuse, c'est une consolation innocente que nous aurions mauvaise grâce à leur refuser; que pour venger une injustice imaginaire, ils épuisent le répertoire entier des paroles furieuses, nous ne serons pas assez aveugle pour nous laisser duper par cette égoïste piété. Mais nous persistons à penser que la critique n'est pour rien dans le suicide de Gros, et qu'elle a fait pour l'artiste éminent tout ce qu'elle pouvait faire.

La toile exposée cette année, et inscrite au livret sous le nom de *Bataille des Pyramides,* est assurément très-supérieure aux ouvrages produits par l'auteur sous la Restauration; mais elle est bien loin d'égaler *Eylau*, *Aboukir* et *Jaffa*. Ces trois épisodes homériques, si justement applaudis le jour où ils parurent pour la première fois, si glorieusement ressuscités en 1830, offraient, à la curiosité ignorante aussi bien qu'à la curiosité studieuse, des qualités remarquables et facilement intelligibles. Sans rappeler, comme les toiles de Lebrun, les batailles de Constantin, sans lutter avec l'ordonnance énergique de Raphaël, sans se modeler sur les lignes pures et sévères de l'école italienne, ils savaient être vrais, nouveaux et grands. Dans *Aboukir*, le groupe du pacha et de son fils, dans *Eylau* et dans *Jaffa* la belle figure de Napoléon, la chair des blessés

et des malades attiraient tous les yeux et enchaînaient l'admiration attentive. Si la réflexion désintéressée découvrait plus tard dans ces pages immortelles des fautes de grammaire, si elle signalait des mesures inexactes, des lignes hasardées, des tons douteux ou menteurs, elle ne réussissait pas à réfuter l'enthousiasme et s'associait de bon cœur à la joie de la foule. Pour ceux qui voient et pour ceux qui pensent après avoir vu, les toiles d'*Eylau*, d'*Aboukir* et de *Jaffa* sont, et demeureront, les seuls poëmes inspirés à la peinture française par l'époque la plus héroïque et la plus animée de notre histoire. Si le dessin, si la couleur de ces tableaux ne sont pas toujours irréprochables, si dans quelques parties d'*Aboukir* l'emphase n'est pas toujours absente, ces taches ne suffisent pas à obscurcir la gloire de l'auteur. Malgré ses nombreuses incorrections, Gros est assuré de prendre place parmi les plus grands maîtres de l'école française. Mais dans la toile envoyée au Louvre cette année, l'auteur n'a pas déployé la même énergie et la même grandeur. Est-ce la faute du sujet? La bataille des Pyramides ne pouvait-elle, aussi bien qu'Eylau et qu'Aboukir, inspirer l'artiste français? ou plutôt le peintre n'a-t-il pas esquissé le sujet? ne s'est-il pas trompé, en choisissant pour thème de sa composition trois lignes fanfaronnes fort applaudies par les panégyristes de Napoléon, très-utiles sans doute le jour et à l'heure où elles ont été prononcées, mais intraduisibles sur la toile? Si, au lieu d'interpréter dans une langue rebelle une harangue de Napoléon, Gros eût tenté de reproduire la bataille elle-même, je suis sûr que le succès n'aurait pas trahi son espérance : il aurait disposé en groupes sanglants ces hardis dragons, les grenadiers immobiles de notre armée; il aurait enfoncé dans les chairs béantes l'acier étincelant; il au-

rait retrouvé, pour la *Bataille des Pyramides*, la verve et le génie qui débordent dans *Aboukir*. Mais le sujet, tel qu'il l'a conçu, n'offrait au peintre que des ressources mesquines. Ce n'est plus une bataille, c'est une cérémonie officielle; l'action disparaît et fait place aux attitudes ordonnées. En priant M. Debay d'élargir la toile exposée en 1810, la liste civile a fait preuve d'une remarquable ignorance. La composition de Gros était complète, ou du moins était tout ce qu'elle pouvait être. Pour les yeux sévères, c'était un beau portrait de Napoléon encadré heureusement, le portrait du général victorieux dessiné pendant la campagne d'Égypte; les figures groupées autour du cheval, sans être engagées dans une action déterminée, suffisaient cependant à caractériser la date du portrait; en un mot, le peintre avait produit un portrait historique. Les figures ajoutées par M. Debay pour complaire à la liste civile embarrassent le portrait sans agrandir la composition. Si la liste civile continue de réaliser ses volontés symétriques, je ne désespère pas de la voir imiter bientôt le fermier général qui avait souscrit à l'Encyclopédie : le financier rognait ses volumes de d'Alembert pour ne pas déranger les boiseries de sa bibliothèque; la liste civile rognera bientôt les toiles de Lesueur, de Poussin ou de Géricault pour les encadrer dans les panneaux de Versailles. Entre élargir et rogner, la différence n'est pas grande; mutiler ce qui est, ou l'appauvrir par le voisinage d'un appendice inutile, c'est une seule et même niaiserie sous deux formes à peu près semblables. Espérons toutefois que M. Fontaine se montrera généreux, et qu'il ne prescrira pas à M. Debay d'élargir Aboukir ou Jaffa.

Entre les toiles nombreuses dont M. Bellangé a garni les murs du Louvre, nous choisirons la *Bataille de Fleurus*. Ce n'est pas que les autres ouvrages de l'auteur

soient inférieurs à celui-ci, car la manière de M. Bellangé est arrêtée depuis longtemps; il n'en est plus à changer de style, il se trouve complet tel qu'il est, il persévère dans la voie où il est entré comme la meilleure et la plus sûre, et, grâce à cette volonté uniforme à laquelle le pinceau ne désobéit jamais, tous les tableaux de M. Bellangé ont à peu près la même valeur. Si donc nous choisissons la bataille de Fleurus, c'est que le sujet de cette composition et la place qu'elle occupe dans le salon carré lui donnent une importance de quelques semaines. M. Bellangé fait, avec un succès incontesté, ce qu'on est convenu d'appeler de la peinture amusante. Il plaît à la majorité du public, et si aujourd'hui nous parlons de lui sérieusement, c'est en pleine connaissance de cause. Nous ne voulons pas protester contre la popularité de l'auteur, nous n'espérons pas ramener à la réflexion, à la clairvoyance, à l'impartialité les curieux et les oisifs : notre unique but est de consoler les hommes sérieux en servant d'écho à leur pensée, et de dire ce qu'ils savent depuis longtemps, que la peinture de M. Bellangé ne signifie rien dans l'histoire de l'école française.

M. Bellangé s'est acquis dans la rue du Coq Saint-Honoré une réputation militaire. Il a pris pour modèles les compositions de Charlet, et, à ne consulter que les applaudissements de la foule, il peut croire qu'il égale son maître. Quoiqu'il substitue perpétuellement la trivialité à l'énergie, la niaiserie à la naïveté, quoiqu'il se contente, dans le dessin de ses figures, d'un à peu près qui se trouve au bout de tous les crayons, il lui est permis de s'enorgueillir et de penser qu'il n'a plus rien à trouver. La foule ébahie, collée aux vitres de Martinet, ne distingue pas Charlet de Bellangé; il est vrai que cette même foule,

à deux cents pas de là, confond Germanicus et Cinna, Arnault et Pierre Corneille. Mais M. Bellangé n'est pas chargé de peser les suffrages qu'il recueille; il est maître de son public, il le gouverne et l'amuse à sa manière; il compte les éclats de rire, il les accepte comme des éloges sans réplique, et ne répond au dédain des artistes que par une fécondité sans cesse renaissante. Il fouille sans relâche dans les annales militaires de la France, et demande à tous les corps de l'armée le sujet de ses *spirituelles* caricatures. L'*esprit*, pour M. Bellangé, consiste à mettre dans la bouche d'un soldat des paroles qui n'ont jamais été prononcées, qui ne pourront jamais l'être, qui seraient bien placées, tout au plus, dans la bouche d'Odry, et qui pourraient traduire la pensée de MM. Brazier et Dumersan. Une table boiteuse et deux brocs cassés suffisent à la mise en scène de ces *spirituelles* créations; le conscrit et le fourrier sont ordinairement les acteurs obligés, et la foule moutonnière se complaît si obstinément dans sa paresse, qu'elle consent à rire cent fois de la même plaisanterie. Fort de sa popularité, M. Bellangé ne craint pas d'aborder la peinture d'une bataille. Loin de s'effrayer d'une pareille tâche, il se contente de continuer, sur la toile, l'application du procédé qui lui a si bien réussi sur les vitres de Martinet. Il conduit son pinceau comme il conduisait son crayon sur la pierre lithographique. Il ne s'inquiète pas des lignes générales de son tableau, il ne cherche pas à ordonner les masses de sa composition; de pareils problèmes sont dignes, tout au plus, d'occuper l'artiste amoureux d'une gloire durable; mais, pour atteindre ou pour garder la popularité, il existe une méthode plus facile, et cette méthode est celle de M. Bellangé. Toute la difficulté se réduit pour lui à inventer des groupes variés.

Il consacre toute la largeur de sa toile à entremêler ses acteurs, de façon à exciter la curiosité. Il prend plaisir à compliquer les attitudes, à enfouir sous la roue d'un caisson, ou bien sous la cuisse d'un cheval, la moitié d'un personnage qu'il a montré sur le bord du cadre. Quelle que soit la gravité de la scène, il ne s'interdit pas les situations comiques. Dans son amour universel de la réalité, qu'il prend sans doute pour une haute philosophie, il ne s'arrête pas à choisir les gestes ou les visages qui conviennent expressément au drame pittoresque, il parcourt toute l'échelle des physionomies vulgaires, depuis la laideur plate et insignifiante, jusqu'à la laideur grotesque. Il sait très-bien qu'il ne remplit pas les conditions du sujet, et qu'il rend la terreur ou l'émotion impossibles.

Mais cette conviction ne trouble pas son assurance, et il ne renonce pas pour si peu à l'enluminure de ses lithographies. Comme il se propose avant tout d'exciter la curiosité, il a recours naturellement aux procédés éprouvés par des succès multipliés ; il répète, en les triplant, les figures qu'il a déjà offertes à l'admiration empressée de la foule. Il distribue, sans trop de souci, le rouge et le bleu sur les soldats avec lesquels son crayon s'est familiarisé depuis longtemps, et nous ne pourrions sans injustice méconnaître l'accomplissement de cette volonté. Les spectateurs qui cherchent dans un tableau, non pas l'émotion, mais la distraction, qui ne se mettent pas en quête de l'idée génératrice d'une œuvre, mais qui s'amusent à épeler successivement toutes les syllabes d'une page, trouvent une ample pâture dans la *Bataille de Fleurus*. Ils peuvent revenir douze fois devant cette toile, l'étudier à leur manière, c'est-à-dire regarder tantôt un morceau, tantôt un autre, et ne pas se lasser. Il y a toujours à voir,

et beaucoup ; de minute en minute l'œil découvre des incidents inattendus, des scènes qui ne sont pas toujours vraisemblables, même dans le cercle trivial adopté par l'auteur, mais qui éveillent, qui occupent l'attention, et qui, aux yeux du plus grand nombre, passent volontiers pour des choses neuves, pour des créations. C'est à cet art singulier, qui mériterait le nom de métier, qu'il faut rapporter la popularité de M. Bellangé; c'est l'explication des applaudissements qu'il recueille chaque année.

Mais après avoir constaté le succès populaire, il nous reste à faire la part de la raison. Or, tout en regrettant d'être amené à comprendre dans la discussion une œuvre aussi mesquine, aussi nulle que la *Bataille de Fleurus*, nous devons dire non-seulement qu'il n'y a pas de tableau dans ce cadre, mais encore que les groupes de ce prétendu tableau sont d'une exécution misérable. Si ces chevaux et ces hommes entassés pêle-mêle, si ces masses ajoutées l'une à l'autre sans ordonnance, sans nécessité, avaient au moins le mérite d'un dessin pur et chaste ; si la reproduction littérale de la nature dissimulait l'absence de la pensée, il y aurait lieu à pardonner. Mais, par malheur, M. Bellangé ne peut alléguer une pareille excuse ; car le dessin et la couleur de ses figures ne résistent pas à l'analyse. Les soldats de plomb, qui servent au divertissement des enfants de huit ans, sont le seul terme de comparaison que je puisse invoquer pour bien caractériser les personnages de cette bataille, et même j'inclinerais volontiers à préférer les soldats de plomb. Les cavaliers et les fantassins de M. Bellangé offrent plusieurs singularités inacceptables, telles que des bras trop courts, des jambes trop longues, et autres menues peccadilles qui, dans une lithographie, passent inaperçues, mais qui, dans un tableau, ne peuvent

plus être comptées pour des fautes vénielles. Que dirai-je des chevaux de M. Bellangé? Jamais mie de pain pétrie dans les doigts d'un écolier n'a revêtu des formes aussi capricieuses; jamais papier découpé par la main d'une petite fille n'a présenté une silhouette si fantasque. Les chevaux de M. Bellangé n'appartiennent à aucune race. Tels qu'ils sont, ils ne pourraient ni respirer ni marcher; le pouce, appliqué sur le poitrail de ces chevaux impossibles, suffirait pour aplatir l'escadron tout entier. Il n'y a pas moyen de blâmer la charpente ou la musculature de ces chevaux, car ils ne sont pas même mauvais; ils ne sont pas. Cependant, chaque matin, la foule fidèle s'assemble devant la *Bataille de Fleurus*, comme devant le conscrit à qui l'escamoteur promet l'amour et le palais d'une princesse. Faut-il conclure de cet ébahissement unanime que M. Bellangé est un grand peintre? N'est-il pas plus raisonnable de penser que les compositions vulgaires réunissent toutes les conditions de popularité? A la vérité, ces informes ébauches seront oubliées dans un mois; une fois accrochée aux murs de Versailles, cette *Bataille de Fleurus* sera parfaitement ignorée. S'il arrive aux étrangers de l'apercevoir par hasard, ils se demanderont comment et pourquoi la liste civile confie, au pinceau d'un caricaturiste, l'un des plus beaux épisodes de notre histoire; ils seront tentés de soupçonner qu'il y a au fond de ce choix singulier une ironie dédaigneuse pour l'énergie militaire, et peut-être emporteront-ils chez eux une pauvre idée de la France. Mais M. Montalivet nous répondra, dans l'innocence de son âme, qu'il a vu les croquis de M. Bellangé, et qu'il a été dupe de son admiration; que, sur la foi de ses premiers juges, il espérait mieux; espérance capable de nous attendrir! M. Montalivet n'est pas forcé par les

devoirs de sa charge de posséder la clairvoyance de Jules II ou de Léon X.

Pour la *Bataille de Hondschoote*, M. Eugène Lami s'est associé M. Jules Dupré. Nous devons donc faire deux parts dans cette œuvre et diviser la responsabilité. Les figures appartiennent à M. Lami, le paysage à M. Dupré. Cependant il est probable que les deux auteurs ont dû se concerter, avant d'exécuter le paysage et les figures, et quoique la manière de chacun des deux ne s'accorde guère avec celle de l'autre, nous aimons à penser qu'ils ont consenti à de mutuels sacrifices dans l'intérêt commun. Mais la contradiction évidente des deux styles ne permettait pas l'unité. M. Lami espérait-il ramener M. Dupré à la sobriété? espérait-il modérer le pinceau de son auxiliaire, et lui persuader de chercher l'effet ailleurs que dans l'épaisseur de la pâte? M. Dupré avait-il conçu le projet d'enhardir M. Lami, et de l'arracher aux habitudes de l'aquarelle? S'il en était ainsi, chacun des deux, en se mettant à l'œuvre, aurait été aveuglé par une illusion singulière. Pour nous, qui n'avons à juger que le tableau, et qui ne sommes pour rien dans cette étrange association, nous sommes dispensé du désappointement et du regret. Ce qui est arrivé pouvait se prévoir facilement; et si nous déplorons la réunion de deux manières contradictoires, du moins cette réunion ne nous surprend pas.

Ce qui nous frappe, avant tout, dans ce tableau, c'est le vide; la toile est couverte, mais elle n'est pas remplie. Il y a beaucoup de choses, et très-diverses, entassées dans ce tableau, et pourtant c'est à peine si le tiers de l'espace est garni. Quelle peut être la cause de cet accident? Est-ce que M. Jules Dupré, en promettant à M. Lami de le guider, aurait voulu absorber la bataille dans le paysage, les hom-

mes dans le terrain, l'histoire dans la nature? Nous pourrions le croire sans méchanceté. Mais nous aimons mieux admettre que M. Dupré a été de bonne foi dans son travail, et qu'il n'a pas songé un seul instant à mystifier M. Lami. Il a fait de son mieux, et, après avoir achevé sa besogne, il a laissé le champ libre à son collaborateur. Il a livré à M. Lami le paysage de Hondschoote tel qu'il le concevait, sans s'occuper des deux armées dont le devoir était d'envahir le paysage. Ce n'est pas sa faute s'il a été trompé dans son attente. Toute la partie militaire de cette toile appartenait de droit à M. Lami, et c'est à lui seul que nous devons demander compte des régiments absents. Nous comprenons très-bien qu'en peignant des voitures de masques, il n'ait pas appris à composer des batailles, qu'il n'ait pas deviné, en pochant les fêtes du carnaval, les campagnes héroïques de la Convention. L'esprit le plus ingénieux ne pourrait suffire à une pareille tâche; les talents encyclopédiques se condamnent fatalement à la médiocrité, et l'universalité ne demeure jamais impunie. Pour composer la bataille de Hondschoote, il aurait fallu ne pas user ses forces sur les joies du mardi-gras; or, je doute que M. Lami se fût résigné volontiers à sacrifier sa voiture de masques.

Vraiment nous aurions mauvaise grâce à le chicaner sur sa bataille; car il est évident qu'il ne peut tenter un pareil sujet. Il a une spécialité bien définie; il excelle dans les dessins d'album, il crayonne agréablement une lithographie, il se tire adroitement d'un groupe d'artilleurs, pourvu que le groupe soit au repos; mais il ne lui arrivera jamais de s'aventurer, délibérément, dans la représentation d'un fait militaire. Le premier coupable, dans l'occasion présente, c'est à coup sûr l'intendant de la liste civile. Pour refuser la bataille qui lui était offerte, M. Lami aurait

eu besoin d'un courage inusité. Il a cédé, nous devons le plaindre plutôt que le blâmer.

Le ciel de ce paysage, car, tout bien considéré, nous renonçons à chercher la bataille, le ciel est maçonné avec de la chaux vive. Le gros nuage qui occupe toute la moitié gauche est modelé avec une telle solidité, qu'il ne tiendrait qu'à nous de le prendre pour un rocher. Il est probable que M. Dupré, après avoir dépensé dans l'achèvement de ce morceau plusieurs livres de blanc de plomb, s'est applaudi et complimenté, qu'il a défié intérieurement tous les paysagistes passés et futurs, qu'il s'est dit avec une feinte complaisance : Le pinceau ne peut aller plus loin, mon nuage étonnera tout le monde. Mais nous avons à cœur de le dégriser. Le ciel de *Hondschoote* n'est qu'une parodie pitoyable des toiles de Decamps. Parce qu'un artiste amusant réussit à faire des murs crayeux, ce n'est pas une raison pour maçonner le ciel. Ce qui convient au pan d'une muraille ne convient pas à la peinture d'un nuage. M. Dupré, faute d'avoir étudié sérieusement la toile de Decamps, s'est mis à le copier, et, dans son imitation empressée, il n'a pas su discerner le piége tendu à l'ignorance. Il n'a pas compris qu'il y a dans la *Patrouille turque*, dans la *Défaite des Cimbres*, autre chose que les couleurs étalées en couches épaisses, et que Decamps traite le ciel autrement que les terrains. Il a voulu rivaliser avec un maître, et il n'a été que ridicule. Le nuage dont je parle réunit toutes les conditions d'un corps solide. Pour l'œil le plus impartial, c'est une carrière qui n'attend que la mine, et qui éclatera dès que la poudre prendra feu. Viennent les ouvriers, et ils trouveront dans ce nuage de quoi bâtir les murs d'un parc royal.

Certes, il y a beaucoup à profiter dans l'étude de De-

camps; mais cette étude, comme toutes les autres, a besoin d'être faite en vue d'un but déterminé. Il faut peser la valeur des détails les plus applaudis et ne pas estimer, comme une beauté absolue, ce qui n'est bien qu'à sa place. Que M. Dupré apprenne de M. Decamps à faire dans un paysage l'heure lumineuse et splendide, à disposer les couleurs en gammes harmonieuses, mais qu'il s'abstienne, à l'avenir, de modeler les nuages comme les murailles.

Il y a, dans le paysage de Hondschoote, un autre défaut qui ne peut être rapporté à l'imitation, mais qui a pour cause une singulière négligence. Les premiers plans sont d'une exécution moins avancée que les seconds. Cette différence est assez frappante pour n'échapper à personne. Aucune combinaison pittoresque ne peut la justifier, et nous sommes forcé d'y voir une omission involontaire. Sans doute M. Dupré a passé plusieurs semaines à peindre les seconds plans, et quand est venu le dernier jour, quand il a fallu envoyer la toile au Louvre, il s'est hâté de couvrir, avec les couleurs éparpillées sur sa palette, les trois pouces de toile qui restaient. Si M. Dupré était arrivé au premier rang des paysagistes par des œuvres sévères et multipliées, cette omission serait excusable, et nous ne songerions pas à la mentionner; mais il n'a pas encore acquis le droit de présenter des tableaux incomplets, et si le temps lui a manqué, nous devons l'ignorer.

Que reste-t-il donc de la bataille de *Hondschoote?* Les figures sont insignifiantes et disposées comme au hasard; la grandeur et l'énergie manquent absolument; le ciel est d'une pesanteur métallique; les premiers plans ne sont pas achevés; la toile n'est pas remplie. Rien, dans ce tableau, ne donne l'idée d'une action importante. Il reste un ouvrage incohérent et mesquin, qui atteste même l'incroya-

ble confiance de M. Dupré en lui-même, et l'indolente fécondité de M. Lami. Ces deux éléments, combinés ensemble, devaient produire ce qu'ils ont produit; nous avons ce que nous attendions; nous n'élevons pas la voix pour nous plaindre.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

INTRODUCTION. 1

SALON DE 1831.

I. — Aspect général du Salon. — MM. Hersent et Horace Vernet. 7
II. — MM. Paul Delaroche, Eugène Isabey, A. Scheffer. 18
III. — Les Portraits. 32
IV. — M. Dubufe, MM Schnetz et Robert. 44
V. — Sculpture. 55
VI. — MM. E. Delacroix et Sigalon. 61
VII. — Le *Cromwell*, la *Patrouille turque*, les *Trois Grâces*. 71
VIII. — MM. Th. Gudin, Camille Roqueplan, Paul Huet. 86
IX. — MM. A. et T. Johannot, MM. Lugardon et Bonnefond. 99
X. — L'École romaine. 107
XI. — MM. Hesse, Court et E. Devéria. 112
XII. — MM. Horace Vernet, Léopold Robert et Champmartin 117
XIII. — MM. Édouard Bertin, Jadin et Aligny. 125
XIV. — MM. Poterlet, Jeanron, Lesorre et Destouches . 133
XV. — M. Granet, le *Tombeau du général Foy*, le *Gustave Wasa*. 137
XVI. — La Sculpture. 146
XVII. — MM. Aimé Chenavard, de la Berge, Thompson et Porret. 151

Pages.

XVIII. — *Le duc de Crussol.* — *Camille Desmoulins.* — *Marguerite de Navarre.* — *Le Bal de l'Opéra*. 156
Conclusion. 164

SALON DE 1833.

I. 173
II. — Horace Vernet. 193
III. — MM. Ingres, Champmartin. — Mme L. de Mirbel. . 206
IV. 218
V. 222
VI. 226
VII. 230

SALON DE 1834. 233

SALON DE 1836.

I. — Le Jury. 281
II. — Sculpture. — MM. Pradier, Etex, Duret. 294
III. — MM. Dumont, Jaley, Maindron. 306
IV. — MM. Bion, Moine, Triqueti, Duseigneur, Mercier, Jacquot, Barye, Fratin, Fauginet. 317
V. — Peinture. — MM. Horace Vernet, Couder, Monvoisin. 330
VI. — MM. Gros, Bellangé et Lami. 343

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

Paris. — Typographie de Mme Ve Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Fine Arts Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05532 209 1
JAN 3 1957